Schule des Phidias

im

britischen Museum

Die Tempelsculpturen

aus der

Schule des Phidias

im

britischen Museum.

Dargestellt von

Dr. Christian Semler.

Hamburg,

Otto Meißner.

1858.

Vorrede.

Die vorliegende Schrift ist das Resultat eines dreimonatlichen Aufenthaltes in London, der vorzugsweise das Studium der griechischen Sculpturen im britischen Museum bezweckte. Eine eingehende Darstellung der dortigen Reste von den Tempelsculpturen aus der Schule des Phidias schien mir, in den über dieselben geschriebenen Büchern eine Lücke auszufüllen. Ferner aber wünschte ich, den Besuchern des britischen Museums und der Gypsabgüsse aus demselben in unseren deutschen Antikensälen ein Führer zu sein bei den vollendetsten Schöpfungen der plastischen Kunst.

Der Standpunkt des Verfassers ist der kunstphilosophische. Demgemäß war der Gesichtspunkt der Entwickelung, das Wesen der Sculptur und ihren Zusammenhang mit dem Homerischen Epos an jenen Werken nachzuweisen.

Die griechische Bildnerkunst, zumal die Periode des Phidias, ist für das moderne Auge

schwierig: ebenso schwierig, als das innere Anschauen der Gestalten und Situationen in der Odyssee und Ilias ist. Die Bildung des Auges und der zeichnenden Hand wird heut zu Tage so sehr vernachlässigt oder unvollkommen betrieben, daß der episch-plastische Sinn dadurch nothwendig verkümmern muß. Der übertriebene Cultus der Musik im Familien- und gesellschaftlichen Leben entzieht der Uebung der anschauenden Phantasie die Zeit und die Aufmunterung. Dieß wirkt denn auch auf die Erzeugnisse der Poesie und bildenden Kunst ein: der Dichter findet für den bürgerlichen Roman, der Maler für das hohe Genre in der Volksatmosphäre keine Anregungen.

Die Bedingungen für eine größere Pflege des plastischen Sinns liegen übrigens keineswegs zu fern. Eisenbahnen und Dampfschiffe befördern jetzt so schnell von einem Orte zum andern, daß die Meisten öftere Gelegenheit haben, Antikensäle zu besuchen. Das reisende Publikum macht aber freilich in diesen Sälen einen sehr ungünstigen Eindruck. Die Mehrzahl ist damit zufrieden, sich hernach rühmen zu können, man habe Dieses und Jenes auch gesehen; was Kunstinteresse scheint, ist nur zu oft Neugierde oder Eitelkeit. Die Anderen, und dazu gehören namentlich die Frauen, die doch eine natürliche Begabung für das plastische Sehen haben, beendigen den kurzen Anblick eines Kunstwerkes in der Regel mit dem nichtssagenden Seufzer: „Ach, wie

schön!“ Können diese Blätter etwas dazu beitragen, vor den edelsten Erzeugnissen der bildenden Kunst einmal länger als gewöhnlich auszuhalten, dann glaube ich, nicht vergeblich geschrieben zu haben.

Daß der episch-plastische Sinn eine volksthümliche Pflege zuläßt, davon habe ich mich hinreichend überzeugt. Im Winter-Semester des verflossenen Jahres hielt ich einen Cyklus von 21 Vorlesungen über die Homerischen Gesänge im akademischen Gymnasium in Hamburg und zwar vor einem zahlreichen gemischten Zuhörerkreise. Hier galt es vor Allem, die anschauende Phantasie zu erwecken und die Zuhörer an das innere plastische Schauen zu gewöhnen. Diese Aufgabe ist freilich ungleich schwerer, als über Göthe oder Shakspeare zu lesen, da bei den Meisten die Organe für Lyrik und Drama besser befähigt oder durch Uebung mehr entwickelt sind.

Wenn nun hier eine volksthümliche Pflege der episch-plastischen Phantasie verlangt wird, so ist gegenwärtig keine Gefahr mehr damit verbunden vor den einseitigen Tendenzen des Idealismus. Dieser Standpunkt, der die Göthe-Schiller-Periode beherrschte, ist jetzt überwunden. Aber wenn auch in der Poesie, Malerei und selbst in der Sculptur der Naturalismus und Individualismus für uns maaßgebend geworden ist, so bleibt trotzdem der Idealismus, wie er sich im Homerischen Epos und in der griechischen Sculp-

tur klassisch ausgeprägt hat, eine ewige Vorschule und ein stetes Befreiungsmittel von den allzu üppigen Ranken eines überwuchernden Realismus. Dieß gilt nicht bloß für den Künstler, sondern ebenso für die ästhetische Erziehung des Volkes.

Schließlich bedarf es wohl kaum der Erwähnung, daß auch ich zu Denen gehöre, die sich im Vischer'schen Weinberge reife Trauben abgeschnitten haben. Zur innigsten Pietät aber fühle ich mich verpflichtet gegen meinen hochverehrten Lehrer Kuno Fischer, der mir in das Schattenreich der Metaphysik die Pforten aufschloß und so den Weg zeigte, auf dem allein eine wissenschaftliche Aesthetik möglich ist. Die logischen Kategorieen verscheuchen indessen keineswegs, wie so Mancher befürchtet, die Unmittelbarkeit anschauender Phantasie.

Leipzig, im März 1858.

Der Verfasser.

Die Schule des Phidias.

> Die Bildnerkunst kann sich nur an Zustände halten, worin der geistige und sinnliche, der individuelle und der dem Oeffentlichen angehörige Mensch in harmonischer Einheit sich entwickelt.
>
> **Vischer.**

I. Der Parthenon.

Außer den Sculpturen gewahren wir vom Parthenon-Tempel wenig im britischen Museum: neben einem palmettenartig verzierten Stirnziegel (Akroterion) von den Langseiten des Daches und einem wasserspeienden Löwenkopfe der Dachtraufe von Bedeutung nichts, als das im braunen Colorit des Marmors prangende Kapitäl einer dorischen Säule. Dieser Torso kann uns wohl eine Anschauung geben von der gediegenen Pracht einer solchen Säulenhalle, die an das Erdenleben in langer Reihe sich anschmiegte und doch der gemeinen Wirklichkeit des Bodens durch Stufen entrückt war. Das Sinnlich-Geistige, welches den Grundton der Sculpturen des Parthenon bildet, klingt schon in dem Architektonischen vernehmbar durch. Der Schaft der vor uns stehenden Säule ist durch zwanzig Kanäle belebt, die nur wenig vertieft sind und in scharfer Kante sich berühren. Ganz oben hat der Stamm

einen Einschnitt, von welchem der Hals der Säule beginnt. Ueber dem Halse bemerken wir vier Riemchen, die sowohl den Schaft abschließen, als auch den sogenannten Echinus aus sich hervorschwellen lassen. Auf dem Echinus liegt die viereckige Deckplatte des Abakus, der mit seinen Ecken weit über die Rundung hervorragt. Der Wucht dieser lastenden Platte stemmt sich, einer gewaltigen Muskelschwellung vergleichbar, der Echinus entgegen, ohne herabgedrückt zu werden. Der dorische Stammescharakter hat hier auf eine entsprechende Weise seinen künstlerischen Ausdruck gefunden. Man wird beim Anblick der sich entgegen stemmenden Kraft des Echinus an den heldenmüthigen Widerstand des Leonidas in den Thermopylen gegen die massenhafte Wucht der heranstürmenden Perserschaaren erinnert. Durch den Abakus ist der Uebergang zu dem horizontalen Balken des Architraves gebildet, der die Säulen in Zusammenhang setzt. Auf dem Architrave ruht der Dreischlitz- oder Triglyphenfries, zwischen dessen vertical aufgerichteten Balken die mit Bildwerk geschmückten Metopentafeln eingefügt waren. Aus der vorragenden Platte des Kranzgesimses, das den Fries nach oben abschließt, wird zugleich der untere Theil des Dachgesimses der Giebelseiten gebildet, auf welchem zwei Rinnleisten im Dreieck zusammentreffen für das Regenwasser, das am Ende derselben durch einen wasserspeienden

Löwenkopf fließt. Ein solcher prangt an der einen Wand im Elgin Saloon. Das Dachgesims schließt die Giebelfelder der Ost- und Westseite ein, deren Sculpturen wir zunächst kennen lernen werden. Ehemals traten diese Bildwerke vom blaugemalten Hintergrunde in dem weißen Schimmer des pentelischen Marmors und in dem Metallschmuck des Zierrathes dem Betrachter entgegen.

1. Die Giebelfelder.

Das östliche Giebelfeld stellt, nach O. Müller's Auslegung, die erste Erscheinung der Athene unter den Göttern dar. Durch Welcker wird diese Erklärung in der Weise modificirt, daß Athene als attische Nationalgottheit unter den olympischen Göttern, denen auf beiden Enden die Nationalheroen sich anschließen, auftritt. Die drei zusammensitzenden Frauen im nördlichen Winkel sind (also nicht mehr die Moiren oder Parzen, sondern) die der Athene verwandten attischen Jungfrauen Herse, Aglauros und Pandrosos. Im südlichen Winkel ist der sonst so genannte Theseus oder Herakles wahrscheinlich Kekrops; neben ihm sitzen (statt Demeter und Persephone) die attischen Horen und Chariten Thallo und Auxo.

Das westliche Giebelfeld stellt nach O. Müller die

Kampfscene zwischen Athene und Poseidon dar; letzterer hat das Roß geschaffen, Athene lehrt es anschirren und siegt so. Welcker modificirt diese Auffassung dahin, daß der Moment nach dem Wettstreit vorliege, und daß beide, Athene und Poseidon, die Scene zu verlassen, im Begriffe seien. Die olympischen Götter und die attischen Lokalgottheiten gruppiren sich um diese.

Gehen wir nun zu den durch Lord Elgin der Kunst geretteten Denkmälern selbst über, so zeigt das östliche Giebelfeld in seinem südlichen Winkel den mit den Rossen aus der Meerfluth auftauchenden Helios, der mit seinen Strahlen den Olympos beleuchtet, um die wunderbare Erscheinung der hellblickenden Jungfrau zu verherrlichen. Der gebräunte kräftige Nacken und die Arme, zumal der weißschimmernde rechte, sind erhalten. Die Köpfe der Rosse haben sehr gelitten; dafür aber bietet der weltberühmte Pferdekopf des nördlichen Winkels in demselben Giebelfelde einen kostbaren Ersatz. Dieses Roß gehört der Selene an und ist im Begriff, in die Wellen zu tauchen. Das Pferd mußte am Parthenon in höchster Schönheit prangen: galt ihm ja doch der Wettstreit. Und daß es durch die höchste Schönheit seine göttliche Geburt bekundet, das zeigt das Leben, welches durch alle Muskeln und Adern pulsirt, das spricht sich in dem Feuer aus, welches durch die gespitzten Ohren, die prachtvoll aufgeschlossenen Augen durch

Mund und Nüstern sprüht. Die vielen Löcher verrathen den Metallschmuck, der ehemals angebracht war. — Neben Helios erblicken wir, demselben zugewendet, den sogenannten

Theseus.

Diese Statue gewährt den besten Totaleindruck, wenn wir in einige Entfernung treten und mit Einem Blicke die linke Seite, Brust und Schultern zusammenfassen. Haben wir uns durch die entferntere Stellung ein Gesammtbild verschafft, so treten wir ganz nahe an sie heran, damit uns nach der Detailbetrachtung die wiederholte Ansicht aus der Ferne um so klarer werde. Der erste Eindruck, wenn wir uns dicht vor den Theseus stellen, daß wir die Profilansicht haben, ist ein nüchterner, weil auf diese Weise Brust und Leib zurücktreten und die weite Fläche der Rippen, Weichen und Hüften etwas Einförmiges und Herbes hat. Dieß gilt natürlich nicht von der überaus feinen Modellirung des im schimmernden Weiß des Marmors prangenden Oberschenkels. Die Art und Weise, wie hier die Hauptmuskeln (auf der Höhe der „gerade Schenkelmuskel", seitlich der „äußere Unterschenkelstrecker" und nach unten der „zweiköpfige Beuger") zugleich hervortreten und doch in sanften Uebergängen vermittelt werden, ist von großer plastischer Schönheit. — Wir nehmen unsern

Standpunkt nunmehr so, daß wir die Figur en face sehen und Brust und Leib in ihrer ganzen Breite vor uns liegen, wodurch die Rippen und Weichen mehr seitlich zurücktreten. Ein lebendiges Spiel der Linien, die durch die contrastirenden Formen gebildet werden, reizt sofort das Auge. Die rundliche und weiche Fläche des Leibes tritt in Gegensatz mit den scharf hervorgehobenen Brustblättern; ebenso contrastirt das Massenhafte der Oberschenkel mit der scharfen Zeichnung der Kniee. Die Unterschenkel zeigen den Gegensatz der Rundung der Wade und der härteren Kante des Schienbeins. Dieß wären die nächsten Umrisse, zu denen aber noch wichtige Eintheilungslinien des Oberkörpers hinzutreten. Der plastische Künstler muß diese Linien schärfer hervorheben, als die Natur dieß thut. Selbst der Körper des Südländers ist nicht so scharf markirt. Bestimmtheit der Formen muß die Hauptaufgabe des Bildhauers sein. Zunächst sehen wir die scharfe Durchschnittslinie, die oberhalb des Nabels sich herumzieht und Brust und Rippen von den Weichen trennt. Diese Linie ist bei der Betrachtung der männlichen und weiblichen Statuen wohl im Auge zu behalten, da sie eine bequeme Orientirung darbietet. Auf sie fällt die verticale Linie des Brustbeins und ihre Verlängerung, die Rinne, welche auf den Nabel zuläuft. Die Brustblätter sind von dem Halse durch das Schlüsselbein getrennt.

Am Unterleibe ist die Wölbung des Leibes von den Seitenflächen der Weichen klar geschieden durch zwei Linien, die von der halbkreisförmigen Rippenlinie an zuerst parallel, dann im Winkel einander zulaufen. Beide Trennungslinien des Leibes von den Weichen sind an den meisten Statuen, sogar an Knabengestalten, wohl zu erkennen und tragen zur Gliederung des Körpers trefflich bei. Der Unterleib sammt den Weichen ist von den Schenkeln und Hüften durch die Leistenlinie, welche hinten nach dem Kreuzbein verläuft, getrennt. Die Weichen haben einen merklich geringeren Umfang als die Brust- und Rippenpartie mit ihrer kräftigen Breite und Wölbung. Die Schlankheit der Taille war, wie die Breite der Brust und Schultern, ein Vorzug der griechischen, übrigens gedrungenen Gestalt.

Treten wir hinter die Statue, so zeigt sich die mächtige Breite des Rückens; aber die breite Fläche allein könnte uns nicht gefallen, wenn sie nicht gegliedert wäre. Das ist sie durch die tiefe Rinne, welche die Rückenwirbellinie beschreibt. Seitlich bilden die Rippen, die Durchschnitts- und Leistenlinie Schattirungen. Mit der weiten Fläche des Rückens contrastirt die schöne Schwellung der Sitzmuskeln, von denen der rechte sichtbar ist. Theseus ist halb liegend, halb sitzend dargestellt, oder vielmehr er macht eine Bewegung vom Liegen zum Sitzen. Der linke Arm stützt sich auf und trägt so mit

dem noch liegenden linken Sitzmuskel den Körper. Das rechte Bein hat sich im stumpfen Winkel fast ganz erhoben, das linke ist noch im Aufrichten begriffen. Es scheint, als werde es unter dem rechten hervorgezogen, so daß das letztere vorher darauf geruht habe. Der rechte Arm ist erhoben. Der linke, der stützend etwas zurücktritt, hat, von jeder Seite betrachtet, eine prachtvolle Muskelbildung. Zunächst begrenzt und schließt der mächtige Schultermuskel des Oberarms (der „Deltamuskel") die weite Fläche der Brust ab. Unter der Schulter (auf der linken Seite des Theseus, also von vorn gesehen) flachen sich die Muskeln des Oberarmes (der „innere Oberarmmuskel") seitlich ab, um nach Brust und Rücken zu (der „zweiköpfige Armmuskel" und der „dreiköpfige Vorderarmstrecker") kraftvolle walzenförmige Schwellungen zu bilden. Nichts aber kommt der hinteren Ansicht des Schulterblattes gleich. Diese Partie gehört zum Herrlichsten, was ich im britischen Museum gesehen habe, ja ich glaube, sie gehört zum Vollendetsten, was die ganze griechische Sculptur aufzuweisen hat. Der sanft mit Muskeln überzogene Schulterblattknochen tritt durch das Aufstützen des Armes scharf hervor und ist von einem Muskelzuge begrenzt, der nach unten in die Wirbellinie sich verläuft, nach oben den Höhenzug des kraftvollen Nackens bildet. Diese klassischen Formen werden aber, und zwar vor-

zugsweise an dieser Stelle, durch ein Colorit des Marmors verklärt, welches den schönen Sammet der menschlichen Haut zur vollen künstlerischen Erscheinung bringt.

Das Gesicht des Theseus ist leider sehr stark beschädigt; aber trotzdem schimmert noch das individuell-ideale Antlitz durch. Das griechische Profil ist deutlich zu erkennen, noch mehr der scharfe Superciliarbogen, die tiefliegenden Augen, die vollen geöffneten Lippen und das runde Kinn; desgleichen die niedrige Stirn, die durch die kurzen, in die Stirn gestrichenen Haare noch kürzer erscheint. Der Sitz der geistigen Kräfte soll nicht überwiegen und sich vordrängen. Das Antlitz, in dem das Wesen des Menschen zur lebendigen Erscheinung kommt, offenbart dem Griechen die Harmonie des Geistigen mit dem Sinnlichen. Keine Kunst aber kann dieses Gleichgewicht so rein darstellen als die Sculptur.

Theseus liegt auf einem Löwenfell: ein Sinnbild des Löwenartigen im griechischen Heldencharakter. Der bildende Künstler kann nicht wie Homer den Theseus mit einem Löwen vergleichen; seine Aufgabe und sein Vorrecht ist, das Löwenartige in den gewaltigen Gliedern darzustellen. Indessen liegt doch in diesem Löwenfell eine schöne Reminiscenz an die homerischen Bilder. Welch' eine andre Rolle hatte aber der Löwe in der Ilias gespielt! Die ersten Helden wurden der Ehre gewürdigt, mit ihm in einen Rang gestellt zu werden.

Aber andre Zeiten, andre Sitten. Er paßt nun nicht mehr zu dem gesitteten Culturzustande. In den Giebelfeldern des Parthenon, im Panathenäenzuge und auf den Metopen ist das Pferd in seinen Rang getreten. Sein Kopf muß nun das Regenwasser ausspeien und sein Fell als Teppich dienen. Aber dem letzteren bleibt dennoch eine sinnvolle Bedeutung. Die Athenienser behielten bei seinem Anblick im Gedächtniß, was ihnen ihre Heroen gewesen, und daß ohne ihre Kämpfe mit Löwen und unbändigen Stieren der jetzige Culturzustand gar nicht hätte eintreten können. Wodurch athmen die Glieder des Theseus diesen idealen, göttlichen Zug? Weil sich an diese Arme die Idee des Cultur- und Staatslebens knüpft; diese Heldenglieder waren einer Idee dienstbar, darum sind sie selbst ideal. In diesem Sinne aufgefaßt, hat Homer vollkommen Recht, wenn er den Sohn des Alkinoos sagen läßt:

„Denn kein größerer Ruhm verschönt ja das Leben der Menschen,
Als der ihnen die Stärke der Händ' und Schenkel erstrebet."

Die Würde und Anmuth männlicher Formen entfaltet ihren höchsten Zauber in dem köstlichsten Schatze, den das britische Museum verwahrt, im

Ilissus.

Derselbe ziert das westliche Giebelfeld. Durch die Bewegung des Aufrichtens zum Herumsehen erhält der

Körper eine solche Lage, daß die gewaltigen Glieder sich klar und scharf von einander abheben. Zunächst breiten sich Brust und Schultern vor unsern Blicken aus: diejenigen Theile, denen der Stempel der Männlichkeit vorzugsweise aufgeprägt ist. Der Rippenkorb ist durch die halbkreisförmige starke Linie nach unten von dem Leib, seitlich von den Weichen getrennt. Die Lage des Leibes bildet mit der Richtung der Brust einen stumpfen Winkel. Seitlich trennen die markirt hervorgehobenen Beckenknochen die Weichen von den Schenkeln. Die Schenkel sind von dem Unterleibe durch die Leistenlinie geschieden; die Weichen dagegen sind von dem Unterleibe durch die von dem Ende der halbkreisförmigen Rippenlinie auslaufende Linie gesondert. Am schärfsten tritt dieselbe an der linken eingebogenen Seite hervor, wo sie seitlich vom Nabel eine tiefe Rinne bildet. Das linke Bein ist beinahe rechtwinkelig gebogen und dient liegend der rechten Hand beim Stützen des Körpers; das rechte Bein richtet sich auf. — Betrachten wir die genannten Theile im Einzelnen, so erblicken wir zunächst rinnenartige Vertiefungen, wodurch die Muskeln des Oberarmes, welche die Schultern bilden, sowohl von den kräftigen Nackenmuskeln, als auch von den Brustblättern getrennt sind. Die Brustblätter selbst sind in ihren plastischen Umrissen scharf abgehoben von den Rippen und unter sich durch den Brustknorpel geschieden.

Der abgebrochene Hals erhob sich, einem Berggipfel vergleichbar, über die Höhenzüge der Nackenmuskeln und Schultern, sowie über die beiden von dem Schlüsselbein begrenzten Hochebenen der Brust. Der Leib hat eine satte männliche Rundung und ist belebt durch die Grube des Nabels, in welche sich die verlängerte Linie des Brustbeins verläuft. Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Leibe, so macht sich ein überaus schöner Contrast bemerkbar zwischen der sanften Wölbung desselben und dem scharf markirten, härteren Beckenbein und dem Rippenkorbe, welche den Leib begrenzen. Zum Schönsten aber gehört das liegende, unversehrt erhaltene Bein. Die Modellirung des Oberschenkels zeigt nach Innen zu die gewaltige Muskelanschwellung, dann an der vorderen Kante die über die Mitte sanft sich hinziehende Erhöhung des „geraden Schenkelmuskels", hierauf den durch den „äußeren" und „inneren Unterschenkelstrecker" gebildeten walzenförmigen Uebergang zum muskelbelebten Knie. An dem prachtvollen Unterschenkel tritt das geradlinige härtere Schienbein mit dem elastischen Schwung der Wade in Contrast. Auch die zierlichen Knöchel sind noch theilweise zu sehen. Sehe ich dieses Bein an, so muß ich der schönen Stelle gedenken, wo Homer den verwundeten Menelaos schildert:

„Wie mit des Purpurs Saft die Mäonerin oder die Karin
Elfenbein umröthet, dem Roß zum Backengeschmeide:
Also röthete jetzt Dein Blut, Menelaos, der Schenkel
Herrlichen Wuchs, und die Waden und unten die zierlichen
Knöchel."

Wir haben bisher den Ilissus nur von der vorderen Seite betrachtet; wir treten nun auch hinter die Statue. Schultern und Schulterblätter, von denen das eine bei Theseus uns so erfreute, sind leider hier stark beschädigt. Der wohlerhaltene mittlere und untere Theil des Rückens jedoch bietet zu beiden Seiten der bekannten Rinne einen schönen Anblick dar, zumal durch den fleischfarbenen Ton des Marmors. An der linken Seite gewahren wir den stumpfen Winkel, in welchem die Rippen und Weichen sich berühren. Die rechte Seite ist eingezogen; über der dadurch sich bildenden Vertiefung erhebt sich wellenförmig das Beckenbein und hierauf eine zweite, etwas schwächere Welle, die durch den Rollhügel entsteht. Hinter dem letzteren ist die bekannte Einsenkung, über welcher der prachtvolle Pfühl des rechten Sitzmuskels emporschwillt. Ich mache ausdrücklich auf den letztgenannten Theil aufmerksam, der zum Schönsten an dieser Statue gehört; zugleich hat hier die Farbe des Marmors den unbeschreibbaren röthlich weißen Schimmer. Wie wir bei der vorderen Ansicht des Ilissus den Contrast der Wölbung des Leibes mit der härteren Umgren-

zung der Rippen und des Beckenbeins hervorhoben, so bietet sich hier ein ganz ähnlicher Widerstreit zwischen der Schwellung des Sitzmuskels und dem härteren Rollhügel und Beckenbein dar. Zwischen den beiden letzteren läuft die von vorn kommende Leistenlinie durch, die sich als tiefe Rinne um den Sitzmuskel herum nach dem Kreuzbein zieht.

Der Mantel, auf dem Ilissus ruht, fließt um den hinteren Theil des Körpers über den rechten Oberschenkel und wird vom linken Oberarm aufgenommen: es scheint, als scheue sich das Gewand, irgend einen Theil der herrlichen Glieder zu verhüllen.

Schließlich betrachten wir die Statue noch einmal von vorn. Bei keinem Werke der Sculptur macht sich wie bei diesem die Nothwendigkeit eines klaren Himmels geltend, wenn der Zauber der Linien und die Pracht des Marmors in die Augen leuchten soll. Nun ist es bekanntlich in London mit sonnigem Himmel schlecht bestellt; doch waren die Monate Juli, August und September dieses Mal so günstig, daß ich meistens diese Statue bei Sonnenschein studiren konnte. Aber dann entfaltete auch der Marmor an Brust und Leib eine Pracht, die über alle Beschreibung geht. Es ist ein wahrer Goldton, von dem der Leib, besonders aber die Brust, angehaucht ist. Zugleich bietet diese Statue die größte Mannichfaltigkeit in dem Colorit des pentelischen

Marmors dar. Von dem röthlichen Weiß des Rückens und des Sitzmuskels sprachen wir bereits. Dasjenige des linken Oberschenkels ist fast reines Weiß, dagegen hat das Knie, besonders aber der Unterschenkel einen bräunlichen, sonnverbrannten Ton. Wer die lebendige Seele des Marmors kennen lernen will, der betrachte den Torso des Ilissus, und er wird sich überzeugen, daß meine Bemerkungen keine Phantasieen sind. Der Marmor spiegelt hier das blutwarme, naturalistische Leben und doch dabei die ideale Verklärung, und beweist so, daß er das wahlverwandte, ebenbürtige Material dieser sinnlich-geistigen Kunst ist. Wenn ich mich ganz in das Schauen dieses organischen Gebildes versenkte, dann kam es mir oftmals vor, als sähe ich, wie der Odem durch Brust und Leib hindurchzieht; ich meinte, die unsterblichen Glieder müßten sich im nächsten Augenblicke bewegen. In solchen Momenten wurde es mir klar, wie Schelling, dem genial schauenden Jüngling, die Indifferenz der sinnlichen und geistigen Weltordnung an dem Kunstwerk des menschlichen Organismus aufgehen konnte. Aber vergessen wir dabei nicht Winkelmann's, der ihm den Weg bahnte, und der zum ersten Male gleich einem Gottbegeisterten Seher dem plastischen Gewächs der menschlichen Gestalt jene enthusiastischen Hymnen anstimmte. Ja, es ist die Gestalt eine ewige Idee, sie ist keine Maschine, sondern Selbstzweck. Als das

letzte und vollendetste Gebilde des bewußtlos schaffenden Naturgeistes steht sie da: sie ist der höchste Zweck, die fleischgewordene Idee desselben. Der Proceß der Selbstentwickelung der Natur tritt hier leibhaftig vor uns in diesen gewaltigen Organen der Bewegung, der Ernährung und des Athmens. Daher ist auch das einfachste Thun der menschlichen Gestalt etwas Ideales, etwas Ewiges. Mit Recht können wir sagen, das bloße Sitzen, Liegen, Aufstehen, Ankleiden, Essen und Trinken sei ächt poetisch. Freilich tritt eine höhere Stufe des Poetischen ein, wenn diese Organe ihre volle Kraft entfalten, wie in den Schlachtscenen. Aus demselben Grunde sind auch die göttlichen Gestalten idealer als die menschlichen: sie führen absolute Zwecke mit absoluten Kräften aus. Aber weil der menschliche Organismus an sich schon idealer, göttlicher Natur ist, deßhalb konnten die sittlichen Zwecke der griechischen Götter ganz in der schönen sinnlichen Erscheinung aufgehen.

Nachdem wir am Theseus und Ilissus die Idealbilder der männlichen Gestalt angeschaut haben, wollen wir einmal zusehen, wie weit Homer dem Phidias vorgearbeitet hatte. Der epische Dichter regt den bildenden Künstler an, dasjenige was jener nur dem inneren Schauen andeuten kann, ausgeführt vor das Gesicht hinzustellen. Uebrigens war das Volk selbst, aus welchem Homer hervorging, ein durchaus plastisches in seiner

Gestalt sowohl, als in seiner Bewegung und seinem Thun. Und wie der Grieche auf die Ausbildung seiner eignen Gestalt und Haltung, seines Ganges u. s. w. achtete, so war auch sein Auge empfänglich und geübt, an dem Andern die plastische Erscheinung sich einzuprägen. Man behielt nicht blos den Gesichtsausdruck in der Erinnerung, sondern man merkte sich auch das Aussehen von Brust und Schultern, von Händen und Füßen. Homer ist ungemein reich an Belegstellen dafür; nur auf die anschaulichsten will ich hier aufmerksam machen. Kein Held wird so oft nach seiner äußeren Erscheinung dargestellt als Odysseus. Priamos sieht ihn vom Wartthurm aus und vergleicht ihn mit Agamemnon:

„Weniger hoch zwar trägt er das Haupt, als Fürst Agamemnon;
Aber an Brust und Schultern erscheint er breiter und voller."

Antenor vergleicht ihn nachher mit Menelaos:

„Als sie sich unter die Troer gemischt, erschien Menelaos,
Während sie aufrecht standen, an Schultern breiter und größer;
Doch beim Sitzen erschien an Odysseus höhere Würde."

Am anschaulichsten wird Odysseus von dem Sohne des Alkinoos geschildert:

— „Unedel ist seine Gestalt nicht,
Seine Schenkel und Waden, und beide nervigen Arme,
Und die hohe Brust und der starke Nacken; auch Jugend
Mangelt ihm nicht."

Menelaos hat sich das Aussehen des Odysseus sehr wohl gemerkt, denn er vermuthete daheim in Sparta in dem noch unbekannten Gaste den Sohn des Odysseus:

„Denn so waren die Händ', und so die Füße des Helden,
So die Blicke der Augen, das Haupt und die lockigen Haare."

Noch gehören zwei schöne Stellen aus dem letzten Gesange der Ilias hierher. Hermes, der Bringer des Heils, erscheint dem greisen Priamos auf dem Felde, um ihn ungefährdet zum Zelte des Achilleus zu bringen. Da freut sich der bekümmerte König über die freundliche und verständige Rede seines jugendlichen Geleiters, aber nicht minder freut er sich über sein schönes Aussehen:

„Wie Du wunderbar schön mir erscheinst von Gestalt und von Antlitz,
Und so verständigen Geistes."

Die schönste Scene ist aber in dem Zelte zwischen Priamos und Achilleus:

„Aber nachdem sie die Lust nach Trank und Speise befriedigt,
Schauete Dardanos Sohn mit Bewunderung auf des Achilleus
Herrliche, große Gestalt; er glich unsterblichen Göttern.
So auch staunte der Held vor Priamos, Dardanos Sohne,
Schauend das edle Gesicht, und die Red' anhörend des Greises."

In der griechischen Welt hat das Geistige nicht das Recht, sich auf Kosten des Sinnlichen geltend zu

machen; beides wird harmonisch ausgebildet. In der edlen Gestalt erblickt der Grieche auch einen edlen, verständigen Geist. Einen ächt epischen und plastischen Sinn verräth daher der Pfarrer in Hermann und Dorothea, wenn er beim Anblick Dorothea's sagt:

„So ein vollkommner Körper gewiß bewahrt auch die Seele Rein."

Davon will freilich der Philister nichts wissen; deßhalb entgegnet auch der Apotheker:

„Trüget doch öfter der Schein! Ich mag dem Aeußern nicht trauen."

Wir sind durch das Anschauen des Ilissus auf den Gipfelpunkt der ganzen griechischen Plastik, soweit sie in ihren Trümmern uns vorliegt, emporgestiegen. Es wird daher in der Ordnung sein, von der Höhe herab uns umzusehen und auf die von der Sculptur durchlaufene Bahn zurückzublicken. Das Hauptwerk für die Zeit vor Phidias bilden die Aegineten, welche ihm den Weg bahnten. In dem Phigaleian Saloon erblicken wir die Gypsabgüsse der Giebelfelder des Athene-Tempels zu Aegina, deren Originale sich in der Glyptothek in München befinden. Die Bildung der Knochen, Sehnen und Muskeln zeigt die vollendetste Naturwahrheit; ebenso ist die Bewegung der einzelnen Helden, einen leisen Anflug von alterthümlicher Geziertheit abgerechnet, von lebendiger Wirkung. Die

Composition dagegen ist noch einförmig symmetrisch. Phidias fußt nun auf den großen Errungenschaften der äginetischen Schule, aber er bildet dieselben auf schöpferische Weise um. Die Naturwahrheit der Knochen- und Muskelbildung bewahrt er, aber sie wird nicht mehr mit der früheren Ausdrücklichkeit hervorgehoben. Die Aegineten gingen darin bis zur Härte, wie z. B. in der Markirung des Brustbeins, der spitz vorspringenden Kniescheibe, des Schienbeins u. s. w. Phidias stellt das Göttliche, das Ewige der menschlichen Gestalt dar, deßhalb darf das Detail des Organismus sich nicht ausdrücklich geltend machen. Er beseitigt aber zugleich eine entschiedene Schranke der Aegineten, nämlich die durch die Kürze des Unterleibes und der Oberschenkel herbeigeführte Gedrungenheit der Proportionen. Was ferner die Bewegung der einzelnen Gestalt betrifft, so wird dieselbe einfacher und natürlicher. Die Composition schließlich verliert die symmetrische Einförmigkeit und wird zur frei gelösten Gruppe.

In dem westlichen Giebelfelde erblicken wir noch die wettstreitenden

Poseidon und Athene.

Die Fülle männlicher Kraft zeigt sich in höchster Potenz an dem Bruchstück des Poseidon. Weniger gilt dieß von dem gepriesenen Rücken, der von dem des

Theseus weit übertroffen wird, als von der linken Brust und Schulter, wenn wir den Torso en face betrachten. Diese Partie entfaltet neben den scharf in die Augen fallenden Adern und ausgespannten Rippen eine solche concentrirte Kraftentwickelung in dem zwischen dem gewaltigen Nackenmuskel und Brustblatt hervorspringenden Hügel der Schulter, daß Agamemnon glänzende Ehre widerfährt, wenn er hierin von Homer mit Poseidon verglichen wird:

„Aehnlich an Haupt und Augen dem donnersfrohen Kronion,
Aehnlich dem Ares an Gurt, an kräftiger Brust dem Poseidon."

Neben Poseidon erblicken wir das Bruchstück der über ihn siegenden Athene. Sie ist mit dem Untergewande bekleidet und trägt die ehemals mit Metallschmuck gezierte Aegis, die von der rechten Schulter über die Brust herabhängt. Ein halbkreisförmiger Ausschnitt der Aegis begrenzt die rechte, prachtvoll gewölbte Brust, zu deren Verherrlichung zugleich das Gewand eine reizende Draperie bildet. Rechts wird sie durch reichere, von oben herabfließende Falten begrenzt, und von der unteren Hälfte der Wölbung ziehen sich Faltenstreifen herab, ein mittlerer von der Warze her, ein zweiter zur rechten und mehrere dicht nebeneinander zur linken Seite.

Der Athene-Torso vermittelt uns den Uebergang zu den weiblichen Gestalten des östlichen Giebelfeldes.

Da unser Zweck kein archäologischer ist, so steht es uns frei, die Statuen so zu gruppiren, wie sie unserem Zwecke dienen, wobei wir die allzu stark zerstörten Bruchstücke weglassen. Wir beginnen mit den sogenannten:

Demeter, Persephone und Iris.

Zu Demeter und Persephone, welche beide auf niedrigen Stühlen sitzen, eilt Iris mit der Botschaft von der Erscheinung der Athene. Demeter, zur Linken der Gruppe, ist mit einem Untergewande bekleidet, dem ionischen Chiton, und zwar mit einer Form desselben, die man Doppelchiton nennt. Der ionische Chiton ist das linnene attische Frauenkleid, das genäht war und faltenreich bis zu den Füßen reichte. Es war weit und hatte keine oder kurze Aermel. Oft ist das Brust- und Rückenstück doppelt und umgeschlagen und fällt in zwei breiten Zipfeln nach vorn und hinten bis in die Nähe des Gürtels: diese Form heißt Doppelchiton und wird hier von Demeter getragen. Der Chiton ist auf beiden Schultern befestigt und ohne Aermel, so daß noch ein Theil der Seite entblößt wird. Ueber die rechte, volle weibliche Brust sehen wir das vordere Stück des Doppelchiton sich legen. Treten wir hinter die Statue, so werden wir auch das kurze Rückenstück des Doppelchiton gewahr. Unterhalb des Gürtels aber

zeigt sich hinten der Mantel, auf dem die Göttin zugleich sitzt, in kräftigen Falten um die Hüften geschlagen, so daß das rechte Ende, um die rechte Seite gezogen, Schooß und Beine bedeckt. Von dem linken Arm, der sich auf die Schulter der andern stützt, fällt über die linke Brust ein Stück Mantel und zieht sich rechtshin über den Leib, wo es von dem Manteltheile, der von der rechten Hüfte herkommt, bedeckt wird. Der Zug der Falten verwischt sich hier, so daß er nicht klar zu unterscheiden ist. So viel aber steht fest, daß das über die linke Brust fallende Tuch nicht der Doppelchiton ist, denn dieser ist viel kürzer und an der rechten Seite deutlich mit den Falten des Chiton zu sehen. Nun aber kann ich mir nicht recht vorstellen, auf welche Weise dieses Mantelstück unter dem linken Arm hervorkommt, da sich der Manteltheil der linken Hüfte tief unten hinten herumzieht und ein Hinaufziehen gar nicht bemerkbar ist. Ein zwischen Persephone und Demeter herunterfallendes Mantelende gehört der letztern an. Der weibliche Mantel, das Himation, ist nichts als ein großes viereckiges Tuch; bei dem Parthenonfriese, wo wir es auch als Männermantel kennen lernen werden, kommen wir auf dasselbe zurück. Etwas über den Knöcheln erscheinen wieder die schmäleren Falten des zu den Füßen reichenden Chiton. Das rechte Bein ist etwas auswärts gestellt; auf ihm ruht der rechte, einst

mit einer Spange gezierte Arm. Die Linke lehnt sich vertraulich auf die Schulter der Tochter.

Persephone ist nach der heraneilenden Iris gewendet, wie die Bewegung und Richtung der Arme und Beine verräth. Auch sie trägt, wie wir aus dem Bruststücke sehen, den ärmellosen Doppelchiton. Das Himation, worauf sie sitzt, liegt mit dem einen Ende auf der linken Schulter, zieht sich, mit abwärts nach der rechten Seite gerichtetem Faltenzuge, über den Rücken und schlingt sich um die Hüfte. Alsdann legt es sich massenhaft gefaltet über den rechten Oberschenkel und umspannt Knie und Unterschenkel; das Ende fällt in der Mitte des Schooßes herunter. Mit dem, am Knie und Unterschenkel eng umschlossenen, rechten Beine contrastiren die reicheren Falten des vom Chiton nur lose eingehüllten linken, über dessen Oberschenkel die Falten in querer Richtung und nach dem Knie zu in radialem Zug laufen. Quer über der Höhe des Leibes gewahren wir unterhalb des Doppelchiton den horizontalen, vom Gürtel gebildeten Faltenkranz, und von da herab die verticalen Faltenstreifen, die den unteren Theil des Leibes bezeichnen. Mit diesem eben geschilderten reichen Faltenwurfe steht die einfache Umhüllung der Brust in schönem Gegensatze. Sollen übrigens die angeführten Momente in ihrem harmonischen Rhythmus zur vollen Geltung kommen, so muß man in einige

Entfernung treten. Dieß ist um so mehr nothwendig als die Falten in der Nähe etwas Hartes und Starres haben.

Dasselbe ist bei Iris anzurathen, wenn diese Statue gleich von vorn herein den frischen, lebendigen Eindruck machen soll, den sie bei längerer Bekanntschaft so reichlich darbietet. Die jugendliche, leichthinschwebende Götterbotin konnte nicht charakteristischer veranschaulicht werden, als wie sie hier an uns vorübereilt. Das Jugendliche zeigt sich in dem schlanken Wuchse, in dem wenig entwickelten Busen und in dem eilenden Gang, der nur einer jüngeren weiblichen Gestalt gut ansteht. Das Geflügelte der Bewegung spricht sich nicht blos in den Schwingen und den ausgestreckten Beinen, sondern ganz besonders in dem leichten, luftigen Faltenwurf des Doppelchiton aus. Das überhängende Bruststück ist wie von sanftem Winde bewegt und leise emporgehoben; doch keineswegs so, daß es die Formen verdeckt. Dieser ärmellose Chiton ist der dorische. Er bestand aus einem Stück wollenen Tuches, das man doppelt nahm und sich die beiden Theile umschlug, so daß die Enden auf die linke Seite kamen und dieselbe entblößten. Hier wurden sodann gegen die Taille hin die beiden Theile zusammengeheftet, daß nach unten die Hüften und Schenkel, nach oben die Seite der Brust entblößt waren. Nun befestigte man auf dieser Seite

die beiden Enden auf der linken Schulter. Die rechte Seite aber wurde von der Schulter bis zur Taille aufgeschlitzt und dann die beiden oberen Enden auf der rechten Schulter befestigt. So sehen wir bei Iris die rechte Seite oben geöffnet, nach unten zu; die linke dagegen von den Hüften herunter offen, daß man das nackte Bein bis zu den Fersen sehen kann. Die geschlossene Seite des Chiton legt sich straff an den rechten Oberschenkel, an das Knie und den Unterschenkel an, so daß die Formen klar durchscheinen.

Die Gruppe dieser drei Göttinnen muß zusammen betrachtet werden, einmal wegen der von der Linken zur Rechten (vom Zuschauer) aufsteigenden schönen pyramidalen Linie, dann aber wegen des Contrastes, der sich dem Auge bietet zwischen der Mutter mit dem einfacheren Faltenwurfe und der ruhigeren Situation, der Tochter mit der faltenreicheren Bekleidung und der raschbeschwingten Bewegung der Iris. Zugleich aber bietet auch die hintere Ansicht einen nicht minder belebten Wechsel durch die charakteristischen Unterschiede der Gewandung, wenn man den weitfaltigen, wehenden Chiton der Iris mit dem faltenreichen Himation der Persephone und der malerisch contrastirenden Draperie des Doppelchiton und Mantels der Demeter vergleicht.

Einen überraschenden Gegensatz zur Iris bildet auf der andern Seite dieses Giebelfeldes ein weiblicher Torso

(Nike?) mit einem ganz eng an den Leib anschließenden Chiton. Oberhalb des Gürtels zeigt sich die prachtvoll geschwungene linke Brust, unterhalb desselben die sanfte Wölbung des von zarten Falten begrenzten Leibes. Der linke Oberschenkel scheint durch die in querer Richtung über ihn hinlaufenden, geschlängelten Falten durch. Die hintere Ansicht der Statue verräth eine nicht minder feine Behandlung des Gewandes. Ueber dem Gürtel und dicht unter demselben fließen reichere Falten; um die beiden elastisch geschwungenen Sitzmuskeln legt sich der Chiton knapp an und offenbart so die plastische Schönheit dieses schwellenden Pfirsichs.

In der Ecke dieses Giebels gewahren wir auf Felsen sitzend

Die Gruppe der drei attischen Jungfrauen,

die den ganzen Adel und Zauber weiblicher Formen zur Erscheinung bringen und neben Ilissus Zeugniß ablegen von der Meisterhand des Phidias. Während der erste Eindruck des Ilissus durch die gewaltigen Glieder ein erhabener war und erst später auch die Anmuth dem Blick sich offenbarte, so ist der erste Eindruck dieser Frauengruppe ein anmuthiger, der aber bald zur Erhabenheit sich steigert. Heinse'sche Phantasieen sind vor diesen Athenienserinnen nicht möglich.

Die erste Jungfrau, links vom Betrachter, sitzt etwas getrennt von den beiden andern und ist mit einem Doppelchiton, der Aermel hat, bekleidet. Sie ruht auf dem Himation, das quer um die untere Hälfte des Rückens geschlagen ist, um die rechte Hüfte sich schlingt und den Schooß sowohl als die Beine bis zu den Knöcheln umspannt. Gleich an dieser ersten Statue der vorliegenden Gruppe ist die Gewandung mit einer wunderbaren Meisterschaft ausgeführt und gibt uns den Beweis, daß die weiblichen Formen ihren hohen, idealen Styl nur dann entfalten, wenn sie verhüllt sind. Verhüllt ist diese reizende Fülle des Busens, und dennoch wie klar treten seine Formen aus dem sich anschmiegenden, von den anmuthigsten Falten belebten Doppelchiton. Aber unser Meister ist keineswegs ängstlich; er entblößt durch das von der rechten Schulter herabgleitende Gewand den schönen Theil der Brust, der dem Halse nahe liegt. Die Wölbung des Leibes sehen wir durch den kleinen verticalen Faltenzug des Kleides unterhalb des Doppelchiton hervortreten. Massenhaft gefaltet zieht sich das Himation in energischer Schlangenlinie quer über die beiden Oberschenkel; dann aber schmiegt es sich rings um die Kniee fest an und zeigt so die gewaltige Rundung derselben. Der rechte Unterschenkel ist nach Innen gezogen; auch um ihn spannt sich der Mantel eng und läßt den mächtigen

Schwung der Wade sehen. Dann zieht er sich in kräftigen Falten über die vordere Seite der beiden Unterschenkel.

Treten wir hinter die Statue, so zeigt auch hier die Gewandung die gleich hohe Vollendung. Die Schultern und die obere Hälfte des Rückens bedeckt der Doppelchiton; er liegt knapp an, aber die glatte Fläche wird unterbrochen durch drei Falten, die rechts von der Wirbellinie fächerartig auf den querlaufenden Mantel herunter fließen. Der Doppelchiton entfaltet in dieser, sowie in der vorderen Draperie eine unübertroffene Schönheit. Blicken wir von hinten auf die linke Seite der weiblichen Gestalt, so zeigt sich auch da eine reiche Mannichfaltigkeit in dem Zug der Gewänder. Zunächst sehen wir die krausen Falten des überhängenden Bruststückes, dann unterhalb desselben über der Hüfte den feingefalteten Chiton, zuletzt, vom Oberschenkel seitlich herunterhängend, das in mächtigen Falten zusammengefaßte Ende des Himation's.

Die mittlere Gestalt sitzt etwas vorgebeugt, mit nach der Seite gerichteten Beinen und nach Innen gezogenen Unterschenkeln. Sie trägt den Chiton mit kurzen, aber weiten Aermeln, die aufgeschlitzt und zusammengeheftet sind. Es ist der Doppelchiton; der Rand des überhängenden Bruststückes ist deutlich zu erkennen. Ueber dem Chiton trägt sie den Mantel, der den ganzen Rücken, sowie die Ober- und Unterschenkel

bis zu den Knöcheln bedeckt, wo wieder die schmalen Falten des Chiton hervorkommen. Der Mantel ist ähnlich wie bei der vorigen Gestalt quer über den Oberschenkeln massenhaft gefaltet, die Rundung der Kniee aber, sowie der rechte Unterschenkel glatt umspannt. Ueber die nahe aneinander gerückten Schienbeine ist der Mantel straff gezogen.

Die dritte Jungfrau liegt und zwar so, daß sie mit der rechten Schulter sich an die linke Brust und mit dem rechten Ellenbogen in den Schooß der neben ihr sitzenden stützt. Dadurch ist der Aermel des Chiton von der rechten Schulter herabgeglitten und entblößt sie sowohl als einen Theil der rechten Brust bis zur Wölbung. Der Chiton, hier nicht der Doppelchiton, ist mit dem Gürtel über den Hüften zusammengehalten. Die Jungfrau sitzt auf dem Himation, das zugleich einen teppichartigen Rand um die übrige Gewandung bildet. Das Himation ist etwas unter den Hüften um die Schenkel geschlagen, so daß, ähnlich wie bei der ersten Jungfrau, das rechte Ende über den linken Oberschenkel hinabfällt. Das Himation reicht bis zu den Knöcheln, wo alsdann der Chiton in schönem Gefälte hervorfließt. Ueber den Oberschenkeln ist auch hier wieder, wie bei den letztgenannten Frauen, der Mantel massiger zusammengefaßt, über den Knieen und Unterschenkeln dagegen enger angezogen.

An dieser Statue erreicht die griechische Gewandung die höchste Stufe der Vollendung; sie hat hier fast einen so lebensvollen Ausdruck, wie der Gliederbau des Ilissus. Dieß gilt besonders vom Chiton, in der Art wie er die Brust, vornehmlich aber den Leib verhüllend hervorhebt. Brust und Leib des Weibes weisen zurück auf Naturfunctionen: sie sollen darum verhüllt sein. Aber die Natur darf nicht als etwas Schlimmes und Gefährliches versteckt werden, darum treten die Formen aus der Umhüllung plastisch hervor. Das ist die Anmuth, die Unschuld der ächten Scham. Der Chiton fließt schön gefaltet über die Brust herab, an deren Wölbung er sich anschmiegt, und bildet über dem Gürtel einen nach links fließenden Kranz krauser Falten. Unter dem Gürtel schmiegt sich der Chiton in verticaler Richtung knapp an den sanften Hügel des Leibes an, während die seitliche Verhüllung der Hüfte etwas loser und faltenbelebter anliegt. Hierauf senkt sich der Chiton in engem Anschluß in die Leistenlinie und folgt alsdann dem Zuge der Oberschenkel, jedoch um rasch von der Fülle der Falten, welche das Himation in schönem Contraste mit dem Chiton bildet, verhüllt zu werden. Wie wir bei den Körperformen des Theseus sagten, der Künstler müsse in der Schärfung der Umrisse und in der Bildung sanfter Uebergänge seinem eignen Genie folgen, da selbst die besten Naturvorbilder unvollkommen

seien, so gilt das Nämliche von der Gewandung. Niemals zeigt dieselbe in der Wirklichkeit so rein die Formen des Körpers, noch auch bildet sie so kunstvolle Falten und Faltengruppen. Der Künstler soll von der Wirklichkeit ausgehen, aber dieselbe zur Schönheit erhöhen.

Ueberblicken wir nun noch einmal die Gruppe dieser drei Jungfrauen, so gewahren wir wieder, ähnlich wie bei Demeter, Persephone und Iris, eine pyramidale Linie, nur mit dem Unterschiede, daß sie hier von der Rechten zur Linken (vom Betrachter) aufsteigt. Innerhalb dieser Linie sehen wir eine belebte Mannichfaltigkeit in der Art des Sitzens. Die erste, zur Linken vom Betrachter, sitzt völlig aufgerichtet, ganz en face vor uns; die zweite beugt sich mit dem Oberkörper etwas vor und ist nach der Seite gewendet; die dritte endlich liegt und zwar ganz nach der Seite hin. Weiter ist alsdann die Schlangenlinie hervorzuheben, in welcher die reichen Falten des Mantels über den Schooß aller drei Jungfrauen sich hinwinden. Endlich wäre noch der Linienzug zu beobachten, welchen die Unterschenkel, besonders die Kniee bilden. Die aufrecht sitzende hat das rechte Bein nach Innen gezogen, dagegen das linke aufgestützt; die durch letzteres gebildete Erhöhung des Knie's ist als der Höhepunkt der übrigen wohl im Auge zu behalten. Die mittlere Jungfrau sitzt nach

der liegenden zu; dadurch und durch das nach Innen Ziehen der Beine wird die Lage der Kniee gegen diejenigen der ersten eine niedrigere. Dann sehen wir, ungefähr in derselben Höhe wie die der mittleren, die nach oben gewendeten Kniee der liegenden, während die Richtung der Unterschenkel einen lebendigen Gegensatz gegen die der beiden andern Frauen bildet.

Treten wir hinter die Gruppe, so gewahren wir auch hier, wie bei der Gruppe der Iris, Persephone und Demeter, den reichsten Wechsel des Gewandes. Die reizende Draperie des querlaufenden Mantels und des Doppelchiton der getrennt sitzenden Jungfrau haben wir bereits hervorgehoben. Der Rücken der mittleren ist in den Mantel gehüllt, dessen Faltenzug in der Mitte sich kreuzt, zur Linken aber vertical herunterfällt. Mit dem ganz vom Mantel verhüllten Rücken dieser contrastirt die liegende, die mit eng anliegendem, nur schmale Falten bildenden Chiton bekleidet ist, der vom Gürtel und dessen Falten unterbrochen wird. Um den linken Oberschenkel, um Knie und Unterschenkel spannt sich alsdann der Mantel, über welchen außerdem noch vom Oberschenkel herab das Ende des gegenüberliegenden Theiles in prächtigem Faltenzuge herabfällt. Die Faltenharmonie der Gewänder klingt in den Linien, welche ein Theil des Mantels am äußeren Rande teppichartig bildet, leise aus.

Nachdem wir uns bemüht haben, diese Gruppe in jedem ihrer charakteristischen Züge sorgfältig zu erfassen, fühlen wir das Mangelhafte einer derartigen Beschreibung. Dieselbe hat indessen nur dann ihren Zweck erfüllt, wenn sie in Gegenwart der Originale oder Gypsabgüsse zur Hand genommen wird. Uebrigens kann ich einen frommen Wunsch nicht unterdrücken, den nämlich, daß ein Meister, wie Professor Knolle, die Giebelfelder des Parthenon in Kupfer stäche. Er selbst würde sich damit ein bleibendes Denkmal gründen; den Universitäten, Gymnasien und Familienkreisen aber würde es ein wahrer Schatz sein, zumal dem Anlegen eines Antikensaales in der Regel so viele Schwierigkeiten im Wege stehen.

Wie wir früher von den plastischen Körperformen des Ilissus auf Homer zurückblickten, um uns ein lebendiges Bild bei denjenigen Stellen zu entwerfen, wo er skizziren darf; so wenden wir auch dieses Mal, nachdem wir die weiblichen Formen an den Werken der Sculptur kennen gelernt haben, unser Auge auf das Epos. Im 3. Gesange der Ilias kommt Aphrodite zur Helena auf den Wartthurm, und Helena erkennt die Göttin:

„Doch als jene die Göttin am blendenden Nacken erkannte
Und an dem rollenden Blick und der reizenden Fülle des Busens,
Ward sie bestürzt.“

Eine Reihe von Adjectiven hebt einzelne Theile der Gestalt hervor: lockenumringelt, holdlächelnd, großäugig, schönwangig, hochbusig, lilienarmig, weißfüßig u. s. w. Was die weibliche Gewandung betrifft, so liefert hierfür die Ilias eine klassische Stelle. Wir lassen uns von dem Dichter in das Ankleidegemach der Himmelskönigin geleiten, und ich bin überzeugt, daß wir jetzt mit lebendigem Interesse der lilienarmigen Hera zusehen, wie sie sich schmückt, um den königlichen Gemahl in schwacher Stunde zu bethören:

„Und sie betrat das Gemach. Ihr theuerer Sohn Hephästos
Hatt' es gebaut und die Pfosten mit schließenden Flügeln versehen,
Deren verborgenes Schloß kein anderer Gott noch geöffnet.
Allda trat sie hinein und erschloß die geglätteten Flügel,
Wusch von den reizenden Gliedern zuerst mit Ambrosiawasser
Jede Befleckung hinweg und salbte sich dann mit des Balsams
Feinem ambrosischen Oel; es umduftete lieblich die Göttin;
Wenn es im ehernen Hause des Zeus nur eben bewegt ward,
Dann durchhauchte der Duft balsamisch Himmel und Erde.
Hiermit salbt sie die blendende Haut; dann kämmt sie das Hauptthaar
Ordnend herab, und flicht sich das glänzende Lockengeringel,
Welches ihr herrlich und hehr die unsterbliche Scheitel umwallte.
Dann mit dem hehren Gewand umhüllt sie sich, welches Athene

Künstlich gewirkt, durchwoben mit mancherlei Wundergebilden.
Dieses befestigt sie nun mit güldenen Spangen am Busen
Und umschlingt sich den Gürtel, mit hundert Quasten umbordet,
Schmückt sich sodann mit Gehängen die zartdurchstochenen Ohren;
Dreifach funkelten Steine daran mit strahlender Anmuth.
Oben bedeckte das Haupt der erhabenen Göttin ein Schleier,
Neu und prächtig gewirkt; er leuchtete hell wie die Sonne.
Endlich mit zierlichen Sohlen versieht sie die glänzenden Füße."

Wie wir nach der Darstellung des Gliederbaues des Theseus und Ilissus auf die von der Sculptur durchlaufene Bahn zurücksahen, so wird es auch hier, wo wir hinsichtlich der weiblichen Gewandung das Höchste, was die griechische Plastik geleistet, geschaut haben, auf die frühere Periode zurückzublicken, zweckmäßig sein. Kein Werk bietet in dieser Hinsicht einen entsprechenderen Beleg als der Fries des Harpyendenkmals aus Lycien in Kleinasien; jetzt im Lycian Saloon des britischen Museums befindlich. Der ionische Meißel verräth hier einen weichen, ja weiblichen Charakter, der auf der Westseite des Frieses bereits als Anmuth auftritt. Die letztere zeigt sich in dem Fluß der Haare, noch mehr in der Wellenlinie der Waden, Schenkel und Sitzmuskeln. Hierzu kommt das stark hervortretende

Streben, die Formen des Körpers durch die Gewänder durchblicken zu lassen. Dieß äußert sich freilich etwas naiv, zumal bei der überkünstlichen Bildung der Kleider. Das Costüm des Harpyenfrieses hat viele Aehnlichkeit mit dem Relief der Leukothea, wovon ein Gypsabguß neben an der Wand steht; auch das Relief der Athene auf dem Wagen, von dem ein Abguß im Elgin Saloon hängt, ist hierher zu ziehen. Nehmen wir diese drei Werke zusammen und vergleichen sie mit der Gruppe der drei Athenienserinnen auf den Giebelfeldern des Parthenon, so müssen wir zwar eingestehen, daß die Schule des Phidias nur auf jene Errungenschaften gestützt dasjenige leisten konnte, was sie geleistet hat, trotzdem aber bleibt Phidias der Ruhm, etwas ganz Neues mit ureignem Schöpfergeiste daraus gebildet zu haben.

2. Der Fries.

Ehe wir die Metopenbilder zwischen den Triglyphen betrachten, treten wir in die Säulenhalle ein, welche die Cella mit der Statue der Athene umschließt. Je 17 Säulen bilden die Langseiten; die Schmalseiten werden durch doppelte Reihen gebildet, die äußeren mit 8, die inneren mit 6 Säulen. Die letzteren sind mitsammt der Cellamauer durch 2 Stufen erhöht. Um die Cella zieht sich, in der Höhe der Metopenbilder, der

Fries herum, welcher den Panathenäenzug darstellt, der alle 5 Jahre zu Ehren der Pallas Athene gefeiert wurde. Wir gehen also zwischen der äußeren Säulenhalle und den Langseiten der Cellamauer, sowie zwischen der doppelten Säulenreihe der Schmalseiten hin und betrachten in der Höhe die Reliefbilder des Frieses. Dieselben sind flach und $3\frac{1}{5}$ Fuß hoch.

Lernten wir auf den Giebelfeldern die plastische Körperform und Gewandung der Griechen kennen, so bietet sich nun eine neue Welt von Erscheinungen dar: die attische Jugend, die Bürger und zuletzt die Götter. Das ist der einfache Faden, an dem sich unsre Darstellung hinzieht.

Die Westseite.

Von der Westseite des Frieses finden sich im britischen Museum 1 Marmor- und 15 Gypstafeln, welche die Vorbereitungen der attischen Jünglinge, der sogenannten Epheben, zum Reiterzuge darstellen. Wir erblicken zunächst, von Süden nach Norden gehend, eine Gruppe von zwei Jünglingen, die sich ankleiden. Zur Seite stehen ihre Pferde, mit denen der Pferdewart beschäftigt ist. Der eine Ephebe zieht sich die Chlamys an; sie hängt ihm über dem linken Arm, während er mit dem rechten sie entfaltet, um sie anzulegen. Diese Chlamys ist ein leichter, bis zu den Knieen reichender

Reiter- und Reisemantel, welchen der in's Jünglingsalter tretende attische Knabe vorzugsweise zu tragen pflegte. Sie besteht aus einem etwas rund zugeschnittenen Stück Tuche, das am Halse mit einem Knopfe befestigt wird. Der Knopf zeigt sich gewöhnlich oben am Brustknorpel oder an der rechten Schulter. Zeigt er sich an der Brust, so bedeckt die Chlamys, über die Schultern zurückgeschlagen, nur die hintere Seite: in diesem Falle treten aus der so gebildeten Draperie, bei fehlendem Chiton, die Formen der nackten Gestalt plastisch hervor. Oder der Knopf zeigt sich auf der rechten Schulter, und dann pflegt, wenigstens auf dem Parthenonfriese, die rechte Seite aus den Zipfeln durchzublicken und die Chlamys den Rücken zu bedecken, über den linken Arm zu fallen und die ganze linke Seite zu verhüllen. Wird der Knopf gelöst, so fällt die Chlamys über den linken Arm. — Der zweite Ephebe legt sich die Sandalen an; der linke Fuß ist auf einen Stein gestützt. Die Chlamys hat er bereits angelegt, sie bedeckt die linke Seite und entblößt so die rechte und dazu einen großen Theil des Rückens. — Durch diese erste Tafel werden wir sofort mitten in die epische Atmosphäre der Sculptur versetzt. Das Einfachste, was sich denken läßt, bildet die Motive: das Gewandanlegen und das Sandalenbinden. Aber gerade diese Einfachheit bereitet dem wiederholten Be-

trachten einen dauernden Genuß. So kann man auch immer und immer wieder die Homerische Stelle lesen, wo Agamemnon des Morgens sich ankleidet:

„Aufrecht setzt er sich nun und legt sein zartes Gewand an,
Neu und prächtig gewirkt, wirft dann um die Schultern den Mantel,
Bindet die schmucken Sandalen sich fest an die glänzenden Füße,
Hängt um die Schultern das Schwert, mit silbernen Buckeln beschlagen,
Nimmt in die Hand sein Scepter, das ewige Ahnenvermächtniß
Und geht so zu den Schiffen der erzumschirmten Achäer."

Die zweite Tafel bietet bereits eine lebendigere Scene: ein Pferd, das voll Ungeduld aufspringend sich bäumt. Dahinter steht wahrscheinlich (die Figur ist zerstört) der Pferdewart und vor dem Pferde eine herrliche Jünglingsgestalt, die mit der Rechten das feurige Thier im Zaume hält. Die Stellung des Epheben ist ganz meisterhaft in dem Linienzuge der einzelnen Glieder. Der rechte Arm greift, energisch ausgestreckt, nach oben, während der linke, nach der entgegengesetzten Seite gerichtete die über den Rücken fallende Chlamys zu halten scheint. Dieselbe lebendig contrastirende Bewegung zeigt sich auch in den Beinen; das rechte ist weit ausgestreckt, und das linke bildet, indem es auf

eine Steinplatte tritt, einen stumpfen Winkel. Die Brust ist dem Zuschauer, der Kopf dem Pferde zugekehrt.

Die dritte Tafel zeigt den Pferdewart zwischen zwei Pferden; das eine springt auf, das andere, am Zaume gehaltene, scharrt mit dem Hufe.

Die nächste Tafel gibt dem Auge sowohl durch die Gruppirung der drei männlichen Personen und durch die Verschiedenheit der Gewandung derselben, als auch durch die Situation des Pferdes ein lebendiges Bild. Das Pferd macht die bekannte Bewegung des Kopfes nach unten zwischen den Vorderbeinen durch, so daß die Mähne in reicher Fülle vornüber wallt. Uebrigens ist die hintere Partie verzeichnet; die Oberschenkel sind zu schmächtig und der übrige Theil der Hinterbeine zu lang. In Betracht kommt freilich, daß wir einen Gypsabguß vor uns haben. Hinter dem Pferde steht die kleinere Gestalt eines Knaben, der die Chlamys nicht angezogen, sondern über die linke Schulter geworfen hat; das gelockte Haar fällt etwas länger als das der übrigen den Nacken herunter. Neben dem Pferde steht ein älterer, dessen Chlamys nach hinten und dann über den linken Vorderarm fällt; unter derselben aber sehen wir den ärmellosen faltigen Chiton, der hinten bis zur Kniekehle, vorn nicht ganz zu den Knieen reicht. Derselbe ist über den Hüften von einem Gürtel zusammengehalten.

Auf den drei folgenden Tafeln tummeln schon sechs Jünglinge, zu je zwei und zwei, die Rosse. Die erste Gruppe läßt uns auf der rechten Seite einen Epheben mit etwas gesenktem Kopfe schauen, der, obwohl die Nasenspitze fehlt, ein Gesicht von ausgezeichneter Schönheit hat. Es ist in der That Alles schön an diesem Kopfe: ein feines griechisches Profil, ein stark prononcirter Superciliarbogen, tiefliegende, große Augen, von reizendem Schwung die Wangen. Schön geformt ist der wenig geöffnete Mund und der Abschluß des Gesichtes, das volle und runde Kinn. Das Haar ist gelockt, kurz und aus der Stirn nach oben gestrichen. Aus dem Schatten des Haares tritt das fein und sorgfältig gebildete Ohr hervor. Wo nur das Ohr an den Köpfen des Frieses erhalten ist, zeigt es eine überaus feine Modellirung. — Die zweite Gestalt trägt Reiterstiefeln, die nahe bis zum Knie gehen und im engen Anschluß an das Bein Wade und Knöchel aufzeigen. Den Kopf ziert ein Helm mit flatterndem Pferdeschweif. — In dem nächsten Reiterpaar sehen wir einen Jüngling zu Pferd, dem über dem Leibrock die Chlamys in energischen Falten weht, und dessen Kopf mit einem Hute bedeckt ist. Derselbe ist indessen hier nicht so gut sichtbar und besser an dem hinteren Epheben des folgenden Reiterpaars erhalten. Dieser Hut stammt wie die Chlamys aus Thessalien und dient den attischen

Epheben zur Kopfbedeckung. Die den Kopf einschließende Höhlung ist rund und niedrig, die Krämpe theilt sich in vier abwärts geneigte Zipfel, zwei seitliche, einen nach hinten und einen nach vorn; die beiden letztern sind etwas länger, als die beiden seitlichen. Der Jüngling, den dieser Hut bedeckt, versteht es, die Chlamys zu tragen: bei keinem der vorigen war der Faltenwurf so schön wie bei diesem. Sie bedeckt Rücken und Brust und fällt über den linken Arm, den sie durchscheinen läßt. Unter dem aufgehobenen Arme sehen wir den Leibrock. Die Hand ist frei und hält den Zügel. Der Ephebe sitzt auf stattlichem Roß, das stolz auf seinen Herrn in schönen Sätzen vorbeigaloppirt. Wie prachtvoll nimmt sich der Schwanenhals und die Haltung des Kopfes aus, der mit dem Unterkiefer scharf gegen den Hals angezogen ist! — Der andre, der vorher reitet, scheint sein Thier eben anzuhalten; das linke Bein des Pferdes ist ausgestreckt und gegen den Boden gestemmt.

Die folgende Scene zeigt wieder einen Moment der Vorbereitung. Ein feuriger Hengst hört das Galoppiren der andern, er bäumt sich auf, so daß der Pferdewart seine Noth hat, wie dessen aufgelöster Leibrock und Mantel kund thun. Die ausnehmende Schönheit dieses Thieres veranlaßt mich, hier etwas länger zu verweilen. Es ist die arabische Race, die auf dem Parthenonfriese ihren herrlichen Gliederbau in allen möglichen Stel-

lungen und Bewegungen dem Anblick darbietet. Zum ersten Male kam mir zur vollen Anschauung, was eigentlich ein Pferd heißt, als ich im Renz'schen Circus und nachher in London arabische Hengste sah. Vorher hatte ich wohl Pferde gesehen, aber jetzt erst schaute ich sie an mit fühlendem Auge. Es sind herrliche Thiere diese Araber mit dem mächtigen Schwanenhalse, dem kraftvollen Schwung der Schenkel und dem leichten geschmeidigen Bau der Beine und Füße. Wie elastisch ist jeder Tritt, wie feurig das Auge, welch' eine prächtige Schlangenlinie bildet der Schweif! So erscheinen auch die Pferde in dem Panathenäenzuge. Das Geschenk Poseidons war ein göttliches: wie mußte er sich freuen, wenn die blühende attische Jugend auf diesen stolzen Thieren dahergaloppirte! Wie mußten vor Allem Pallas Athenen die Augen strahlen, wenn sie ihre geliebten Athenienser zu Roß und Wagen daher ziehen sah! War sie es ja doch gewesen, die zuerst das Pferd anschirren lehrte. — An dem Pferde, das vor uns sich bäumt, erscheint als das Schönste die kräftige Brust, von der nach oben der prachtvoll geschwungene Hals, nach unten die elastischen Schenkel sich abheben. Ich verstehe mich nicht besonders auf Pferde, aber ich muß gestehen, ich kann mich nicht satt sehen an der graziösen Bewegung dieses Thieres, welche durch das Ausgreifen mit dem erhobenen Bein entsteht. — Sehr treffend ist der

Homerische Vergleich des erregbaren Paris mit dem nervösen Pferde; beide sind muthig und doch auch wieder furchtsam:

„Auch Alexandros zauderte nicht in den hohen Gemächern,
Sondern erschien alsbald in der prächtigen ehernen Rüstung
Und durchstürmte die Stadt, den gelenkigen Füßen vertrauend.
Gleichwie ein Hengst, der reichlich genährt an der Krippe gestanden,
Plötzlich die Halfter zerreißt, und dann mit stampfendem Hufschlag
Durch das Gefild zur Schwemme des schönhinwallenden Stromes
Trotzig enteilt; hoch trägt er das Haupt, und über den Schultern
Fliegen die Mähnen empor; in der Schönheit stolzem Bewußtsein
Tragen die Schenkel ihn leicht zur vorigen Weide der Rosse:
So kam Priamos Sohn von Pergamos Höhen hernieder,
Paris, der Held, von Waffen umstrahlt wie die leuchtende Sonne,
Freudigen Muths; leicht trugen die Schenkel ihn."

Homer hat das Pferd mit derselben Schärfe erfaßt wie das Meer, den Löwen; in unzähligen Adjectiven wirft er im Vorübergehen einen Blick auf irgend einen Theil oder eine Bewegung desselben: hochhalsig, schönmähnig, rundhufig, stampfend, schnellhintrabend, schnellhinjagend, geschirrhinreißend, schnaubend, wiehernd.

So erweckte das Epos den plastischen Sinn und regte zu den Meisterwerken der Sculptur an.

Auf der folgenden Tafel sind zwei Jünglinge in vollem Galoppe begriffen. Der hinterste scheint ein Pantherfell über dem Leibrock zu tragen, denn zwei Tatzen fliegen in der Luft. Bei dem vorderen Pferde prägt sich in dem Ausdrucke des Auges und der Backenknochen recht das Eifrige des Galoppirens aus; die Mähne fliegt empor, und das Stirnhaar weht nach der Seite.

Die nächste Gruppe läßt wieder einen Jüngling erblicken, der den Fuß auf einen Stein stellt, um die Sandalen anzulegen. Er trägt einen Helm, deßgleichen der zweite, der zu Pferde sitzt und einen Harnisch mit Leibgurt an hat. Wir machen mit Absicht auf Helm und Hut, Harnisch, Sandalen und Reiterstiefeln aufmerksam, denn sie sind, wie für das Epos, so auch für die Sculptur sehr wesentliche Dinge.

Auf der folgenden Tafel steht ein Ephebe bei seinem Pferde, der andere sitzt bereits auf dem seinigen. Vor beiden reiten zwei andre her; der hinterste mit dem schönen bärtigen Kopfe, dem lose hängenden Chiton und der wehenden Chlamys klopft mit der Rechten sein Thier. Vor ihm reitet ein Ephebe mit Leibrock und Harnisch.

Auf der folgenden Tafel dieser Westseite ist ein Jüngling mit dem Gebiß des Pferdes beschäftigt; seitlich, hinter dem Thiere, steht der Pferdewart, mit einem jüngeren Epheben im Gespräch.

Auf der letzten Tafel, und diese ist glücklicher Weise Original, galoppiren zwei Epheben vorbei. Der vordere, jüngere trägt längeres Haar, das aufflatternd das Jugendliche, welches im Gesichte bereits sich ausspricht, anmuthig hervorhebt. Das Pferd, das er reitet, ist durch die schöne Zeichnung der Hinterbeine bemerkenswerth; der sehr gut erhaltene Marmor zeigt in den schwellenden Muskeln und Adern das Feuer und die Kraft des Thieres. Die Bildung der Gelenke, der Köthe und des Hufes ist von der größten Sorgfalt und Feinheit.

Als Abschluß der Tafeln der Westseite sehen wir auf einem Gypsabguß eine einzelne Männergestalt, die den rechten Arm erhoben hat, wahrscheinlich als Zugführer deutend und ordnend. Der linke Arm ist in den Mantel geschlagen und auf den Rücken gelegt. Der Mantel, den derselbe trägt, ist uns schon als Frauenmantel bekannt geworden. Auf der vorletzten Tafel sahen wir ihn bereits bei dem Pferdewart, aber weil er hier mehr lose getragen und durch das Pferd verdeckt war, überging ich ihn. Das Himation ist, zum Unterschied von der Chlamys, der Männermantel und besteht in einem großen, viereckigen Tuche, das man

über die linke Schulter warf, über den Rücken und über oder unter den rechten Arm zog, um es alsdann wieder über die linke Schulter oder den linken Arm zu schlagen. So sehen wir hier den Mantel unter den rechten Arm genommen, über die linke Schulter und den linken Arm und dann wieder über die rechte Hüfte gezogen und mit dem Ende in einem großen Zipfel vorn herunterhängen. Er reicht hinab bis nahe zu den Knöcheln und verräth in dem einfach schönen, würdigen Faltenwurf den gesitteten Mann.

Nachdem wir die Tafeln der Westseite im Einzelnen und in der Nähe sorgfältig betrachtet haben, wird es zweckmäßig sein, wenn wir in einige Entfernung treten, um von da aus die Scenen noch einmal an uns vorübergehen zu lassen. Wir genießen auf diese Weise den Ueberblick über die wahrhaft staunenswerthe Mannichfaltigkeit der dargestellten Momente der Vorbereitung. Ein ächt Homerischer Geist lebt in diesem Zusammensein der Jünglinge und Rosse. Der Mensch, der an seinen Thieren Freude hat, an seinen Heerden, an Pferden und Hunden, der steht der Natur viel näher. Welche schöne Situationen bieten der junge Telemachos mit seinen Hunden, Odysseus und Argos, Hektor und seine Rosse, die aus Andromaches Hand den Waizen bekommen, noch ehe der Gemahl sich zu Tische setzt. Unwillkührlich erinnern mich diese Reiterscenen an die

Worte des Vaters in Hermann und Dorothea: „Was der Junge doch fährt, und wie er bändigt die Hengste!" Auf welch' eine ächt epische Weise wird Hermann gleich im Anfang eingeführt! Dieser Göthe'sche Jüngling hat in der That viele Wahlverwandtschaft mit den Epheben des Parthenonfrieses; es lebt auch in ihm die simple Naivetät, diese unverdorbene Natur. Er mag nichts wissen von den geschniegelten Handelsbübchen, die frühe schon die Finger nach diesem und jenem lüstern ausstrecken: die muthigen Hengste sind seine Freude. Und auf noch eine Göthe'sche Jünglingsnatur möchte ich hier aufmerksam machen, auf Egmont. Kann man ihn sich vorstellen, ohne an sein Pferd mit zu denken? Wie ergreifend ist der Moment, als Alba vom Fenster aus Egmont vom Pferd absteigen und sein Thier streicheln sieht! Wie schön vergleicht Egmont in dem Gespräch mit Alba das Volk mit dem edlen Pferde, dem man seinen Willen ablauschen muß! Welche tragische Ironie liegt in dem kurzen Gespräch mit Ferdinand wegen der Abtretung des Pferdes! Welche Freiheitssehnsucht haucht der Monolog im Kerker, wo er der Flucht aus den engen Wänden und einförmigen Sitzungen gedenkt: „Da eilt ich fort, sobald es möglich war, und rasch auf's Pferd mit tiefem Athemzuge."

Die Nordseite.

Am Anfang derselben steht eine ähnliche männliche Eckfigur, wie wir sie am Schluß der Westseite geschildert haben. Es liegen uns nunmehr größtentheils Marmortafeln vor; von der gesammten Zahl freilich nur wenige! Zunächst zeigt sich eine Gruppe von vier Personen und vier Pferden. In der Mitte, nach dem Hintergrunde zu, ragt ein Jünglingskopf hervor, dessen Gesicht vollständig erhalten und von einer fast weiblichen Schönheit ist. Auf der rechten Seite steht hinter einem älteren Epheben ein jüngerer mit längeren Haaren und den zusammengefalteten Mantel über die Schulter geworfen. Zur linken erblicken wir einen Epheben, der mit der einen Hand das Roß hält und mit der andern nach dem Kopfe oder der Chlamys greift. Hinter ihm zeigen sich drei Pferde, von denen freilich die beiden in der zweiten Reihe hintereinander, nicht nebeneinander gehen; trotzdem würde so die Oberfläche des Reliefs bedeutend höher werden. Um dieß zu vermeiden (es überschreitet das Friesrelief nicht die Höhe von 2½ Zoll), ist der Grund vertieft. Etwas Anderes ist hier noch zu bemerken, nämlich die gleiche Höhe der Köpfe, mögen die Personen nun stehen oder zu Pferde sitzen. Ueberſichtlichkeit über die Gruppe zu erzielen, war, bei der Höhe des Tempels, die Ur-

sache hiervon. Und wenn auch der gemalte Hintergrund, sowie die metallenen Verzierungen des Sattelzeugs der Pferde, der Waffen u. s. w. die Reliefffiguren schärfer von sich abhoben, so war doch bei der nur etwa $3\frac{1}{5}$ Fuß betragenden Größe der Tafeln ein solches Hülfsmittel der Deutlichkeit wohl angebracht.

Auf den nächstfolgenden Marmorplatten galoppirt nun der Reiterzug in geordneter Schaar daher. Wir übergehen die beiden nächsten Tafeln, die stark beschädigt sind, um die vierte (Nro. 43) zu betrachten. Der zuvorderst reitende Ephebe hat ein ausnehmend schönes Gesicht, und dasselbe ist, mit Ausnahme des Kinns, auch sehr wohl erhalten. Die beiden hinter ihm reitenden sind deßwegen hervorzuheben, weil wir am linken Arm Chitonärmel sehen, die anschließend bis zur Handwurzel reichen.

Auf den beiden folgenden Tafeln (Nro. 42 u. 41) erblicken wir an den daher galoppirenden Epheben die Blüthe der Jünglingsphysiognomieen. Der erste Ephebe, wenn wir von der Rechten zur Linken gehen, ist beschäftigt, das feurige Thier zu zügeln: dieß zeigt die erhobene Rechte und der aufmerksame Blick. Er ist nackt, die zusammengelegte Chlamys hängt auf dem linken Arm. Der neben ihm reitende trägt einen Hut; sein schönes Gesicht ist nicht im geringsten verletzt und zeigt in der Lippe sinnliches Behagen, doch im Auge

den Ernst des Festzuges. Der folgende erscheint im Helm und Brustharnisch; der gesenkte Kopf läßt einen Adel und eine Feinheit des griechischen Profils, der Lippen und des Kinns sehen, die wahrhaft bezaubert. Mehr naiv jugendlich ist das Gesicht des vor ihm reitenden, der so schön die Chlamys über der Brust und dem linken Arm trägt. Er streichelt mit der Rechten sein Thier; zu diesem Lobe stimmen Augen und Lippen beredt ein. — Diese Jünglinge sind mir das Liebste auf dem ganzen Panathenäenzuge; jedesmal so oft ich vor diese Tafel trat, war ich der reinsten Genüsse gewärtig. Wer die schönsten jugendlichen Köpfe sehen will, die ihm jemals vor die Augen getreten sind, der gehe zur Nordseite des Parthenonfrieses und betrachte die attischen Epheben. Und jedem bildenden Künstler möchte ich dieselben als Studie empfehlen, zumal ihm in der Wirklichkeit heutzutage doch meist nur Comptoir- oder Schulbankverhockte Jünglinge begegnen. Die plastische Kunst kann nur da gedeihen, wo das natürliche und geistige Leben zur ungetheilten Harmonie in den Individuen zusammentritt. Einen solchen Stoff bot die griechische Jugend dem Bildner dar. Hier gab es keine an Empfindseligkeit und Weltschmerz kranke Seelen: der Geist des *gemeinsamen Zusammenlebens in der Palästra* ließ so etwas nicht zu.

Von der folgenden Tafel (Nro. 40) will ich nur

die schönen nackten Füße des zuvorderst reitenden Ephe-
ben erwähnen. Noch muß ich auf den Epheben einer Gypstafel (Nro. 35) aufmerksam machen, dessen Thun wieder ein so unendlich einfaches ist: er streicht sich die Haare aus der Stirn. Manchem wird es kleinlich vorkommen, solche Momente zu betonen, aber in ihnen ist die ächte Würze episch-plastischer Kunst. Hinter dem genannten Epheben reiten mehrere andre; die Physiognomieen sind meist nur halb erhalten, aber hier der stehen gebliebene Mund mit den sanft geöffneten Lippen, dort eine griechische Nase oder ein volles, rundes Kinn; man braucht kein Kleinigkeitskrämer oder Schöngeist zu sein, um an jedem kleinen Rest, der in dem herrlichen Marmor uns lebenswarm entgegentritt, ächte Freude zu haben. Aus jedem noch so zerstörten Gesichte weht die unbefangene Naivetät frischer, unverdorbener Jugendblüthe. Unter Anderm ist an einem Ephebengesichte dieser Reihe (Nro. 37) wenig mehr als die Augen und Lippen sichtbar; die letzteren sind geschlossen, die Augen dagegen fast malerisch individuell, indem darin das Horchen auf die Worte des vor ihm reitenden liegt. Das Gestampf der Pferde macht es ihm schwer, den andern zu verstehen, daher muß das Auge dem Ohr zu Hülfe kommen. In den individuell-idealen Physiognomieen der Epheben zeigt Phidias noch entschiedener als in der Körperbildung seinen großen Fortschritt gegen die frü-

here Periode. Die Aegineten hatten in den Körperformen bereits Tüchtiges geleistet, die Gesichter aber verrathen in dem breiten Kinn, in der bedeutenden Ausdehnung der unteren Partie, in dem spitz hervortretenden Geruchsorgan, in der zurücktretenden Stirn noch derb naturalistische Formen. Dabei erinnert das künstliche Haar, das Ausdruckslose der Augen und des Mundes an die Gesichtsbildung, wie wir sie im britischen Museum auf den assyrischen und ägyptischen Reliefs sehen. Es ist dagegen wahrhaft staunenswerth, mit welchen einfachen Mitteln das scheinbar Einförmige des griechischen Profils durch Phidias individuell belebt ist, so daß kein Ephebe dem andern gleicht. Licht und Farbe stehen dem Bildhauer nicht zu Gebote wie dem Maler, und doch soll er das Auge ausdrucksvoll darstellen. Dieß wird einzig zu Wege geführt durch die Bildung des scharf prononcirten Augenlides und durch die Art und Weise, wie es von dem mäßig erhobenen Backenknochen begrenzt ist. Allerdings trägt auch die Bildung des Mundes mit der Schwellung der leise geöffneten Lippen und der sanft vorgeneigten Unterlippe zur Individualisirung bei.

Einige Tafeln zeigen auch die Wagen zum Wagenrennen, welches nach dem Festzuge stattfand; aber dieselben sind meist so zerstört, daß sich nur wenig darüber sagen läßt. Ein Gypsabguß stellt die Metöken, die athenienſischen Beisassen, welche Gefäße tragen, vor.

Auf einem andern Gypsabgusse werden Widder und Opferkühe geführt.

Nachdem wir bisher nur die Verwandtschaft der plastischen Kunst mit der epischen Poesie an den Sculpturen des Parthenon nachgewiesen haben, nöthigt uns das Relief, auch die Differenz beider in's Auge zu fassen. Der Zug, soweit wir ihn kennen gelernt, ist in voller Bewegung und bietet zugleich eine Reihenfolge von Scenen, die sich aneinander anschließen. Wir könnten glauben, das Relief unterscheide sich im Grunde gar nicht wesentlich von dem Epos, da es in dem Thun die Bewegung und zugleich den Verlauf derselben darstellt. So bliebe denn der einzige Unterschied des Wortes und des Marmors übrig. Nun haben wir allerdings in dem Thun das epische Moment der Bewegung, der Handlung; aber während dieselbe im Epos das Primäre war, ist sie in der Sculptur das Secundäre geworden. Nicht das Thun als solches interessirt uns zumeist, sondern in welchen Formen es auftritt, wie es aussieht. Deßhalb hoben wir auch mit Absicht das Detail der Gestalt hervor, und jeder kleinste Rest mußte uns von Bedeutung sein. Die Formen sind in der Sculptur das Primäre, während sie im Epos nur eine secundäre Stellung einnehmen. Was aber ferner die Reihenfolge der Relief-Scenen betrifft, so entwickelt dieselbe darin keineswegs Begeben-

heiten; räumlich aneinander reihen ist nicht auseinander entwickeln, was in den Künsten nur die Musik und Poesie vermag. Uebrigens ist auch beim Betrachten der Scenen des Reliefs unser Interesse gar nicht direct auf den Verlauf gerichtet; denn wir verweilen mit Muße bei einer jeden Tafel und schauen lieber von Zeit zu Zeit wieder einmal auf das Betrachtete zurück, als daß wir voraneilten.

Die Südseite.

Von derselben sind mehrere Gypsabgüsse und eine Reihe von Marmortafeln vorhanden. Zunächst stellen sie, wie die Nordseite, den Reiterzug dar. Auch hier machen sich mehrere sehr schöne Ephebengesichter bemerkbar, besonders auf Tafel Nro. 70. Alsdann folgen einige Marmortafeln, welche wieder Kampfwagen zeigen. Auf Tafel Nro. 79 bemerken wir den zweirädrigen, niedrigen Wagen, den man von hinten besteigt, und der auf dem Parthenonfriese, wie man am klarsten aus Tafel Nro. 81 ersehen kann, mit 4 Pferden bespannt ist. Es ist dieß der Homerische Schlachtwagen, dessen Aussehen so glanzvoll in der Ilias geschildert wird. Hera und Athene wollen in die Schlacht fahren; Athene legt die Rüstung an, inzwischen macht Hebe den Wagen zurecht und Hera schirrt die Rosse:

„Und die gefeierte Hera, erzeugt vom mächtigen Kronos,
Machte sich auf und schirrte die stirnumgoldeten Rosse.
Hebe fügte behend an den Wagen die kreisenden Räder,
Mit acht ehernen Speichen versehn um die eiserne Achse.
Dran sind Felgen von Gold, unvergängliche; oben darüber
Liegt ein eherner Schienenbeschlag, — man schaut's mit Bewundrung.
Silbern drehn sich die Naben herum an den Enden der Achse.
Fest ineinandergefügt mit Gold- und Silbergebände
Ist das Gestell, und daran sind zwei halbkreisige Lehnen.
Silbern ragte die Deichsel hervor. An's äußerste Ende
Band sie das Joch, schönprangend von Gold, und machte die güldnen
Prächtigen Riemen daran. Dann führte die fliegenden Rosse
Hera unter das Joch, mit Begier nach Kampf und Getümmel."

Die göttliche Verklärung, das Ewige des einfachsten Thuns tritt uns in dieser Stelle recht anschaulich vor Augen.

Neben dem Wagen auf Tafel Nro. 79 geht ein Ephebe mit Chiton und Chlamys und dem Schild in der Linken. Zur Seite der Pferde steht eine deutende Gestalt. Die bereits erwähnte Tafel Nro. 81 zeigt auf dem Wagen einen Epheben mit der Chlamys, in der Linken den Schild und auf dem Kopfe einen Helm tragend. Neben ihm lenkt eine weibliche Figur (Kampf- oder Siegesgöttin?) die Zügel der vier Rosse.

Weiter folgt eine Gruppe von Männern. Hierauf kommt der Zug der Opferkühe, wenigstens lassen die Tafeln Nro. 86 und 84 deutlich Kühe unterscheiden. Die Thiere sind von stämmiger Brust und stattlichem Hörnerschmuck. Die Gruppen bekommen eine mannichfaltige Belebung, je nachdem die Kuh ruhig geht, oder den Kopf aufrichtend brüllt, oder davon laufen will. Dem modernen Auge werden diese Scenen mit den Opferkühen leicht komisch vorkommen, und es wird sich nicht darin finden können, daß denselben in diesem festlich hohen Zuge eine solche Wichtigkeit eingeräumt wird. Dem Griechen war aber das Thier kein Gegensatz gegen das geistige Leben; darum werden auch die Thiere nicht unter den Gesichtspunkt des Komischen gerückt. Phidias kamen die Kühe uud Widder nicht zu albern vor, um sie dem Panathenäenzuge einzureihen. Ebenso schaute Homer diese Thiere an. Paris und Odysseus werden mit Widdern verglichen, Agamemnon mit einem Stiere, die beiden Ajas mit Maulthieren, der Telamonide mit einem Esel, Menelaos, der trauernd um die Leiche des Patroklos wandelt, wird mit einer Kuh verglichen:

„Bald ward's kund dem Atreiden, dem kriegrischen Held Menelaos,
Daß durch troische Waffen Patroklos fiel in der Feldschlacht,

Stracks durch's Vordergewühl, mit dem flammenden Erze gerüstet,
Kam er, und schritt um ihn her, wie die wimmernde Kuh um das Kälblein,
Welche das erste gebar und zuvor nicht kannte die Wehen."

Der griechische Leser fand in solchen Gleichnissen sowenig etwas Komisches, als in dem Gebahren der Opferkühe im Panathenäenzuge. So können wir auch die Begeisterung verstehen, die Myron, der Zeitgenosse des Phidias, durch seine Kuh in ganz Griechenland hervorrief.

Die Ostseite.

Wir kommen nunmehr zu dem Fries der Ostseite, dem idealen Abschluß des ganzen Panathenäenzuges. Letzterer ist auf der Akropolis in der Nähe der Götter und deren Tempel angelangt. Das Stampfen und Wiehern der Rosse, das Rollen der Wagen ist verhallt. Nun sehen wir den Zug der ruhig daherschreitenden Frauen und Männer, zuletzt den Priester und die Priesterin, die einen vermittelnden Uebergang zu den auf Stühlen sitzenden und zuschauenden Göttern bilden. Gehen wir von Süden nach Norden, so erblicken wir zunächst den Zug der Frauen. Die hinteren tragen Gefäße in der Hand; es sind die Frauen der athenienischen Beisassen, welche den Bürgerfrauen die Gefäße

mit Wasser für das Opfer nachtragen. Die erhaltenen Marmortafeln zeigen fünf solcher Frauen. Die hinterste trägt einen Chiton, der bis auf die Füße geht und mit Aermeln versehen ist, die aufgeschlitzt sind und mit Spangen befestigt bis zum Ellenbogen reichen. Ueber der Brust hängt der vordere Theil des Doppelchiton, der mit dem Bausch des Gürtels die schmuckvolle Draperie bildet. Bei der achten, zehnten und elften Frauengestalt zeigt sich auch der Theil des Doppelchiton, der über den Rücken herabfällt und länger ist. Bei den Frauen, welche blos den Chiton tragen, erblicken wir die Formen des Busens; nicht so bei denen, die das Himation umgeschlagen haben. Doch zeigt letzteres die Formen des vortretenden Beines, zumal des Knie's; denn alle sind im Gehen begriffen. Aber welch' ein Gehen und welch' eine weiblich edle, von festlicher Stimmung getragene Haltung! Dabei sehen wir so gar nichts Gezwungenes; eine darunter dreht sich zu der hinter ihr gehenden herum, mit ihr zu sprechen. Die Haltung der Arme und Hände ist da, wo das Himation fehlt, ungemein schön. Der Arm hängt nicht, sondern wird in einem leisen Winkel gehalten; ebenso bildet die sanftgebogene Hand mit dem Vorderarme einen schönen Linienzug. Das Haar fällt lose über den Nacken.

Es folgt eine Gruppe älterer und jüngerer Männer,

die ruhig stehen, bequem sich an ihre Stäbe lehnen und mit einander reden. Alle tragen nur das Himation und zwar meistens so, daß beide Schultern und fast die ganze Brust in ihrer natürlichen Zeichnung vor Augen tritt. Die Tafeln zeigen zunächst zwei Männer im Gespräch; aber hier haben wir fast nur Trümmer vor uns. Um so besser erhalten ist die Gruppe der folgenden vier, von denen je zwei und zwei mit einander reden, sich dabei behaglich auf ihre Stäbe lehnen und die Beine übereinander geschlagen haben. Die Gesichter sind leider fast ganz zerstört, aber das Uebrige des Körpers wohl erhalten. Wie herrlich treten die kräftigen Schultern und die Brust dieser Männer hervor; wie mannichfaltig und doch wie einfach ist die Weise des Stehens, des Anlehnens und der Faltenwurf des Himations! Eine wahrhaft göttliche Einfachheit herrscht hier, wenn wir uns erinnern, welche Männer so schlicht dastehen. Es sind die Sieger von Marathon und Salamis, es sind dieselben, zu denen Perikles die olympischen Reden, Aeschylos und Sophokles im Theater, Sokrates in der Straße spricht. Und so dazustehen in dieser ächten Einfalt, ohne wohlgefällige Selbstbeschau! Als sie die nationalen Freiheitskämpfe siegreich durchgefochten, da sangen sie nicht immerzu „Freiheit, die ich meine", um sich inzwischen das Netz über die Ohren ziehen zu lassen. Nein, dieselbe Kraft, Klugheit und

zähe Ausdauer, die sie an die Freiheitskriege gesetzt, wandten sie sofort an, um den Bau der Volksfreiheit aufzuführen. Wohlstand, Kunst und Wissenschaft fielen ihnen darum als reife Frucht vom Baume, weil sie zuvor den Boden des Staatslebens mit scharfer Pflugschaar durchschnitten hatten. Ihre Kunstwerke schwebten nicht in der Luft; es waren die goldnen Früchte, die aus dem Herzschlag des öffentlichen Lebens die Kraft und das Mark gesogen hatten. Ich möchte immer und immer wieder diese herrliche Männergruppe ansehen, um so viel Modernes, Widerliches zu vergessen:

„Doch laß uns dieser Stunde schönes Gut
Durch solchen Trübsinn nicht verkümmern!"

Der Künstler, und wäre er der genialsten einer, wie es Phidias ist, steht in seinem Volke und muß aus der Volksatmosphäre die Lebensluft einathmen, die ihn zu den großen Gebilden begeistert. Die Kunstwerke, die aus den feinen Cirkeln und nicht aus dem Volksgeiste hervorgehen, athmen die schwüle, unheimliche Luft eines Orchideenhauses. Phidias, der große Darsteller des Mythus von der Erscheinung und dem Sieg der Athene, zeigt sich im Parthenonfriese zugleich als Meister in der Darstellung volksthümlicher Wirklichkeit. Die Einfachheit, das innere Gewicht bei der Schlichtheit äußeren Gebahrens gegenüber dem prahlerischen Auf-

treten, dem eitlen Gepränge der asiatischen Großen, verkörpert sich in diesen Atheniensern.

Schauen wir auf den Zug, der von der entgegengesetzten Seite (von Norden nach Süden) kommt, so zeigt die erste Marmortafel fünf Frauen. Die beiden hintersten, die in den Mantel gehüllt sind, tragen Schalen, die folgenden zwei, die nur den Chiton anhaben, tragen Krüge, die letzte, im Himation, einen Kandelaber. Auf den zwei folgenden Gypstafeln sehen wir die hinterste Frauengestalt, im Chiton, nach der mit dem Kandelaber sich herumdrehen; ob sie in der Hand etwas trägt, kann ich nicht unterscheiden. Die folgenden drei sind ebenfalls im Chiton; die erste trägt eine Schale, und ihr Gesicht ist vollständig erhalten. Dasselbe zeigt das griechische Profil, von „attischer Feinheit" kann ich übrigens nichts bemerken; doch ist zu bedenken, daß wir einen Gypsabguß vor uns haben. Die beiden folgenden Frauen tragen nichts. Vor ihnen steht eine männliche Figur, die sich zu ihnen umkehrt. Dann folgen wieder zwei Frauen im bloßen Chiton, die nichts tragen. Das Gesicht der vorderen ist ziemlich gut erhalten, zeigt aber auch mehr Härte und Herbigkeit, als Schönheit. Zu beiden dreht sich eine Mannesgestalt herum, die etwas in den Händen trägt. Auf der folgenden Marmortafel sehen wir zwei jüngere Männer. Der erste geht nach den eben genannten

Frauen zu. Es verdient diese Gestalt aufmerksam betrachtet zu werden, einmal wegen der Farbe, in der hier der Marmor das Leben der menschlichen Haut aufweist, dann aber ganz besonders wegen der schönen Formen, die aus den prachtvollen Falten des Mantels durchscheinen. Die nächste Marmortafel zeigt drei Männer verschiedenen Alters, die nach dem Frauenzuge gekehrt sind.

Blicken wir nun noch einmal auf den ganzen Zug der Epheben zu Roß und Wagen, der Männer und Frauen zurück. Wir haben an den betreffenden Stellen auf die epischen Momente dieses Reliefs aufmerksam gemacht. Aber auf Eins bleibt uns noch hinzuweisen, wodurch die plastische Kunst hier so eng verwandt mit dem Epos, zumal der Ilias ist: wir befinden uns in einer Masse. Die Poesie der Masse ist dem deutschen Dichter und Künstler schon lange abhanden gekommen. Darum gelingt in der Malerei das hohe Genre, in der Poesie der Roman nicht. Wir führen zu einseitig ein isolirtes Familienleben, das wohl lyrische Stimmungen, aber wenige epische Scenen hervorruft. So lange wir keine anderen Feste kennen als solche, die sich um Hochzeit und Kindtaufe, um den Weihnachtsbaum und die Ostereier drehen, kann auch der hohe epische Geist nicht erwachen und so der Phantasie des Künstlers Anregung geben.

Das Mangelhafte, das Freudlose unsres heutigen Lebens bringt uns dieser Panathenäenzug recht lebendig zum Bewußtsein.

In der Mitte nun, über dem Eingange zur Cella, steht im ungegürteten langen Chiton der Priester und links zur Seite die Priesterin. Der Priester gibt einem Knaben das zusammengelegte Festgewand für Athene; die Priesterin überreicht zweien Jungfrauen die Körbe mit den geheimnißvollen Gaben. Die eine trägt bereits den Korb auf dem Kopfe, der anderen setzt die Priesterin eben ihn auf. Zu beiden Seiten von Priester und Priesterin sitzen auf Stühlen die seligen Götter und schauen auf den Festzug hin: ein ächt mythischer, ächt epischer Höhepunkt und Abschluß. Nach O. Müller's Erklärung sind es diejenigen Gottheiten, bei deren Heiligthümern der Festzug vorbeikam. Wir betrachten zuerst die Götter zur Rechten des Priesters. Neben dem Knaben, der den Peplos empfängt, sehen wir eine Göttin im Gespräch mit einem neben ihr sitzenden Gotte; beide werden für Hygieia und Asklepios gehalten. Wir schauen hier wiederum, wie in den Giebelfeldern, die Poesie des einfachen Sitzens. Hygieia, im ärmellosen Chiton, stützt den rechten Arm leicht auf den Stuhl, während der linke bequem, doch anmuthig auf dem Schooße ruht. Das linke Bein ist etwas vorgestreckt, das rechte unter den Stuhl zurückgezogen; beide scheinen durch

die schönen Falten des Gewandes hindurch. Die Füße sind theilweise oder ganz sichtbar. Asklepios, der im Gespräche sich zu ihr wendet, stützt den rechten Arm auf einen Stab, mit dem er zugleich den Mantel festhält. Sonst ist die Haltung der Arme dieselbe wie bei der neben ihm sitzenden Göttin. Die Beine sind oberhalb der Knöchel bequem über einander geschlagen; der Mantel, von den Knieen an straff um die Beine gezogen, entblößt die Füße.

Die nächste Gruppe ist nur im Gypsabguß vorhanden, dieser aber sehr gut erhalten. Wir erblicken zur Linken einen bärtigen Gott (Poseidon) im Gespräch mit einem jugendlichen (Erechtheus). Bei beiden sind die Köpfe ganz unversehrt; demnach die einzigen Götterphysiognomieen, die wir von Phidias haben. Die Züge sind individuell, besonders die des jüngeren Gottes, der eben spricht; doch nicht minder ist es der Ausdruck des Zuhörens bei dem ältern. Trotzdem ist der ideale Styl der Physiognomieen streng in seinem Uebergewicht festgehalten. Es ist Schade, hier nicht das Original sehen zu können. Dann erblicken wir eine Göttin (Peitho?), deren Gesichtsausdruck in Mund und Augen noch individueller ist, als der beiden genannten Götter. Dabei hat sie, wiewohl die Nasenspitze fehlt, eine reizende, ja geradezu klassische Physiognomie. Welch' ein Contrast ergibt sich, wenn wir mit dieser herrlichen Gestalt

und Physiognomie die Athene auf dem westlichen Giebelfelde der Aegineten vergleichen mit der theilnahmlosen Miene, dem breiten unteren Theile des Gesichtes und der assyrischen Seitenstellung der Füße! Phidias that den entscheidenden Schritt, die Bewegung, die das Cultbild im Gemüthe des andächtigen Betrachters bewirkt, der Götterstatue selbst zu verleihen. Er objectivirte die Empfindung; so wurde das göttliche Antlitz individuell und schön. Freilich waren diese Statuen nun keine Cultbilder mehr; das specifisch religiöse Gemüth fand keine Aufregung mehr in sich, weil die Bewegung ihm objectiv und daher beruhigt entgegentrat. Phidias hätte übrigens diesen bedeutenden Schritt nicht thun können, wenn nicht die Philosophie ihren Einfluß auf ihn ausgeübt hätte. Erst diese löste der Phantasie die Fesseln. So sehen wir die vollendeten Naturformen des griechischen Stammes, die Gymnastik, die Poesie, die Staatsfreiheit und die Philosophie als die Factoren zusammentreten, um der plastischen Kunst den Boden zu bereiten. — Wir kehren zu unsrer Göttin auf dem Gypsabguß zurück. Die scharfe Abkantung der Seiten des Nasenrückens darf nicht befremden; dieselbe dient, wie die Schärfe des Superciliarbogens und die Erhöhung des Backenknochens, zur Bestimmtheit der Züge. Dieß war um so nothwendiger, weil das Relief aus der Ferne gesehen wurde. Das Haar ist in eine Art

Haube gebunden, doch über der Stirn ein Theil desselben sichtbar. Das Gewand besteht in dem Chiton mit Aermeln, der in schöner Nachlässigkeit von der linken Schulter herabgeglitten ist. Die rechte, erhobene Hand scheint auf den Zug hinzudeuten. Die neben ihr sitzende Göttin (Aphrodite) zeigt einem Knaben (Eros) auf den Zug hin. Augen und Lippen des Knaben sind lebenswahr und ausdrucksvoll.

Ungern scheiden wir von diesem Gypsabgusse, der uns die schönen Götterphysiognomieen darbot. Wir haben dabei die Gewandung, die Weise des Sitzens, die sprechende Bewegung der Hände nur vorübergehend erwähnt; aber wie kann man all' das Schöne aufzählen, das sich hier bietet: ist doch das bloße Beschreiben ein so dürftiger Nothbehelf! Zudem aber nehmen bei der Göttergruppe links von der Priesterin gerade diese Momente unser wesentliches Interesse in Anspruch, denn die Köpfe sind hier völlig zerstört. Etwas Gutes kommt jedoch hinzu, wir haben Originale vor uns. Zunächst der früher besprochenen Männergruppe erblicken wir zwei Götterjünglinge auf Stühlen sitzend und sich an einander lehnend: Kastor und Pollux sollen sie sein. Der erste ist nach dem Zuge gewendet; der Mantel bedeckt nur die Hüften, das linke Bein ist etwas ausgestreckt und stützt sich auf einen Stein, das rechte ist ein wenig zurückgezogen. Die Arme ruhen

bequem auf den Oberschenkeln. An die Schulter dieses lehnt sich mit dem rechten Arm traulich der Andre; der linke Arm ist erhoben. Daneben sitzt eine eifrig zuschauende Göttin (Demeter) im ärmellosen, schöngefalteten Chiton; sie stützt den Kopf auf die rechte Hand, die Linke hält scheinbar Aehren. Neben ihr sitzt ein jugendlicher Gott (Hephästos) in reizender Nachlässigkeit, indem er das rechte, erhobene Knie mit den Händen umfaßt.

Den Schluß bildet eine Gruppe, die Zeus und Hera und daneben Iris oder Hebe vorstellt. Der Blitzstrahlschwinger sitzt behaglich, den linken Arm auf den Rücken des Thrones gelehnt, während der rechte ausgestreckt auf dem Beine ruht. Der Mantel bedeckt die Hüften und die Schenkel bis zu den Knöcheln. Zeus schaut auf den Zug und freut sich wohl über seine freien Bürger. Nach den schönen Athenienserinnen sieht der Vater der Götter und Menschen dießmal wohl nicht, denn neben ihm sitzt die großäugige Hera, die eifersüchtig wacht. Sie nimmt sich herrlich aus in dem ärmellosen Chiton, der die Lilienarme entblößt. Von dem Haupte zieht sie den Schleier. Sie versteht es wohl, sich zu kleiden, die goldenthronende Hera, zumal wenn es gilt, den Gemahl in schwacher Stunde zu berücken. Aber sie bleibt den Griechen dennoch die hohe Himmelskönigin, welche die Heiligkeit des ehelichen und Familienbandes re-

präsentirt. Und auch Zeus bleibt der gewaltige Herrscher im Donnergewölk, der das größte Heiligthum der Hellenen mit strengem Scepter wahrt: die Staatsordnung und die Staatsfreiheit. Die Griechen sind keine blinden Heiden und die griechischen Götter keine albernen Götzen, sondern die letzteren sind die ewigen, sittlichen Ideen, welche in Fleisch und Blut, in Affect und Wille übergegangen sind. Was Hermes für die Epheben war, das ist Hera für das eheliche und Zeus für das politische Leben. Und wie Polyklet, der Zeitgenosse des Phidias, neben der Hera Hermes und die Epheben der Palästra plastisch bildete, so schuf Phidias das Höchste, was das griechische Volk sich vorstellen konnte, die verkörperte Staatsidee im Zeus zu Olympia. Die demokratische Freiheit Athens und die Herrschergröße des Perikles schufen sich auf der Stirn desselben ihren plastischen Ausdruck.

Zugleich zeigt dieses Zeusbild, wie sehr die Homerische Götterwelt die Phantasie des Phidias beseelte und anregte. Es war für den Bildner eine innere Nothwendigkeit, den Gott darzustellen, von dem die Ilias sang, daß er das Haupt neigend die Höh'n des Olympos erbeben mache. Und wie mußte das ganze griechische Volk, das Jahrhunderte hindurch den Rhapsoden zugehört hatte, sich freuen, seinen höchsten Gott jetzt auch äußerlich sehen zu können, während es vorher an

dem inneren Schauen sich genügen lassen mußte. Wie unbestimmt aber das innere Bild sei, erfuhr Jeder an sich selbst; denn so oft er auch den ersten Gesang der Ilias hören oder lesen mochte, jedesmal waren die Umrisse des Zeusbildes anders, schwankend und der steten Veränderung unterworfen schwebten sie ihm vor. Jetzt aber konnte er die Formen desselben ruhig betrachten, umwandeln, sie mit fühlendem Auge sehen; denn sie waren der raschen Bewegung der Erzählung und dem schnell verhallenden Worte entrückt, sie waren festgebannt in das unbewegliche Material, sie waren bestimmt. Konnte und durfte Homer nur den einen oder den andern Moment, gleichsam im Vorbeigehen, hervorheben, wie das Herniederwallen der ambrosischen Locken, so ergänzt ihn Phidias jetzt, indem er das Zeusideal in Stirn und Augen, in den Brauen, in den Locken und in dem Barte, in den gewaltigen Gliedern und in den Falten des Mantels versinnlicht. In erhabener Ruhe treten die Formen dem Auge entgegen; aber diese Ruhe ist keine todte, sondern beseelt durch die Situation, durch die Bewegung, welche Phidias von Homer entlehnte. Der bildende Künstler nimmt von der poetischen Mythe und Sage das bewegungsvolle Motiv auf, aber die Umbildung desselben in die Formen, worauf es in der Sculptur ankommt, setzt es als aufgehobenes Moment, gibt ihm die secundäre Stelle.

Wodurch aber war es möglich, daß die griechischen Götter neben der Vertretung ewiger Ideen so naturalistisch und individuell wahr geschaut werden konnten? Der Grund muß lediglich darin gesucht werden, daß dieselben nicht mehr bloße Naturprocesse vorstellen, wie im Orient, und nicht abstract moralischer Geist sind, wie der jüdische Jehovah. Die orientalischen Götter stehen zu tief, um im sittlich-politischen Menschenleben als maaßgebende Mächte aufgefaßt zu werden; der jüdische Gott steht in seiner einsamen moralischen Höhe zu hoch, um sich in die sittlich-politischen Zwecke des wirklichen Staats- und Völkerlebens einzulassen. Das Vertreten sittlicher Zwecke macht jedoch die griechischen Götter nicht abstract, sondern sie haben, man kann sagen als Rest ihrer orientalischen Herkunft, den Naturton behalten. Manche Gottheiten erinnern noch sehr stark an ihr Naturelement, wie Poseidon und Aphrodite. Sind doch die schönen Göttermährchen im Homer nichts anders als Reste der Naturkräfte und Naturprocesse. Aber dieß gibt ihnen gerade das Lebendige; sie haben Interessen und Affecte wie die Menschen. Wie die göttlichen Zwecke sich ganz verwirklichen, individualisiren, so sind die Menschen durch die Verehrung der Götter, der sittlichen Zwecke, ideal und gottähnlich geworden. Darum sieht sich auch der Panathenäenzug so göttlich, darum sehen sich die zuschauenden Götter so menschlich

an. Darum herrscht zwischen beiden ein so traulicher Verkehr. Man denke nur an Hermes, den milden Bringer des Heils, der dem greisen Priamos auf dem Felde erscheint, um ihm zum Zelte des Achilleus sichres Geleit zu geben. Man denke vor Allem an Pallas Athene, die, eben von dem schlauen Odysseus bei seiner Ankunft in Ithaka angelogen, ihren Liebling noch für seine kluge Besonnenheit lobt:

„Also sprach er; da lächelte Zeus helläugige Tochter,
Streichelt' ihn mit der Hand und schien nun plötzlich ein Mädchen,
Schöngebildet und groß und klug in künstlicher Arbeit.
Und sie redet' ihn an und sprach die geflügelten Worte:
Geist erforderte das und Verschlagenheit, Dich in Erfindung
Jeglicher Art zu besiegen, und käm' auch einer der Götter! —
Ueberlistiger Schalk voll unergründlicher Ränke,
Also gebrauchst Du noch selbst im Vaterlande Verstellung
Und erdichtete Worte, die Du als Knabe schon liebtest? —
Aber laß uns hiervon nicht weiter reden; wir kennen
Beide die Kunst: Du bist von allen Menschen der Erste
An Verstand und Reden, und ich bin unter den Göttern
Hochgepriesen an Rath und Weisheit."

3. Die Metopen.

Wir verlassen die Säulenhalle, gehen die Treppe der Schmalseiten herunter und betrachten von Außen die

Metopenbilder, welche oberhalb des Architraves zwischen den mit Perlenstab verzierten Triglyphen eingefügt sind. Im britischen Museum befinden sich im Hautrelief 15 Marmortafeln und 3 Gypsabgüsse der Süd- und 1 Gypsabguß der Westseite. — Sahen wir in dem Fries einen mehr oder weniger ruhigen Festzug, so führen uns die Metopen mitten in die heißesten Kampfscenen der Lapithen und Kentauren. Auf der Südseite des Parthenon von Westen nach Osten gehend erblicken wir zunächst einen Kentaur, der auf die Vorderfüße gestürzt ist, während der mit ihm kämpfende Lapithe mit dem linken Bein auf seinen Rücken kniet und mit dem Arm des Gegners Hals gefaßt hält. Das rechte Bein des Lapithen, das eine schöne Zeichnung des Knie's sehen läßt, ist energisch ausgestreckt.

War der Kentaur dieser ersten Tafel nach rechts (vom Betrachter) gewendet, so zeigt der Kentaur der zweiten die umgekehrte Richtung, also dem ersten zu. Ein Lapithe stemmt sich mit dem Knie auf das Kreuz des nach hinten zusammenbrechenden Kentauren; die Hand scheint ihn bei den Haaren zu fassen. Schultern, Brust und Leib des Lapithen sind trefflich gearbeitet. — Vergleichen wir diese beiden ersten Gruppen, so zeigt sich schon hier, was alle folgenden Metopenfelder charakterisirt, eine Mannichfaltigkeit der Situationen, die staunenerregend ist. Keineswegs sind dabei immer die

Kentauren, wie hier auf den erstgenannten, nach verschiedenen Seiten gekehrt; wir sehen am Schluß der vorhandenen Reihe 5 Tafeln, auf denen alle nach Osten zu reitend dargestellt sind, aber welch' eine Verschiedenheit dabei sich dem Auge darbietet, werden wir bei den betreffenden Tafeln nachweisen.

In der dritten Gruppe unterliegt ein Lapithe; er ist halb zu Boden gebracht, aber die Linke hält noch den runden Schild zur Abwehr empor, und die Rechte scheint sich gegen die Erde zu stemmen. Der Kentaur schwingt über dem Kopfe mit beiden Händen den Mischkrug, um ihn auf den Feind zu schleudern. Die Köpfe Beider sind wohl erhalten; das bärtige Gesicht des siegesgewissen Kentauren hat nicht eine solche Derbheit in den Zügen, als dasjenige auf der ersten Tafel. Das Gesicht des Lapithen, das am besten en face gesehen wird, zeigt ein schönes Profil und einen mehr muthig freudigen, als besorgten Ausdruck. Die Metopen des Parthenon sind gleichsam ein Symbol der Perserkriege, in denen die Humanität über die ungeschlachte Barbarei die glänzenden Siege gewann. In allen diesen Scenen prägt sich auf beiden Seiten ein kühner Heldenmuth aus. Dabei wird das Auge durch eine ungemeine Ruhe trotz der heftigsten Bewegung überrascht. Dieselbe ist erreicht einmal durch die meisterhafte Behandlung des Körperbaues und der Gewänder, dann aber ganz be-

sonders durch den Linienbau der Gruppe: die affectvolle Erregtheit wird durch die Vollendung dieser beiden Momente plastisch abgekühlt. Freilich kam unterstützend hinzu, daß die Metopen durch die Triglyphen unterbrochen wurden und so verwickeltere Scenen nicht nöthig und nicht möglich waren. Aber innerhalb der einzelnen Gruppe, die immer nur zwei Personen zählt, zeigt sich eine Meisterschaft der Composition, die den Metopen, gegenüber den Giebelfeldern und dem Friese, einen neuen und eigenthümlichen Reiz verleiht. Und was die Körperformen betrifft, so sind sie dadurch im Vortheil gegen den Fries, daß die Gestalten größer und im Hautrelief gehalten sind.

Auf der vierten Tafel sehen wir nur noch den Kentauren in lebendiger, aufspringender Bewegung.

Die fünfte Metope ist auch stark verletzt; von dem Lapithen sehen wir nur den Rumpf, der von dem weit entfalteten Mantel sich abhebt. Die Bewegung des Kentauren ist eine ruhigere; dieß zeigt auch der in mäßiger Wellenlinie herabhängende Schweif. Wir betonen den Schweif absichtlich, denn selbst in der Behandlung dieses Theiles, der überall auf den Metopen von sprechendem Ausdruck ist, zeigt sich der große Künstler. Auf der ersten Metope ist der Roßschweif aufgerichtet, auf der zweiten stark beigezogen, auf der dritten im

Kreis um die Schenkel geschwungen, auf der vierten bildet er eine lebendig bewegte Schlangenlinie.

Die sechste Tafel ist besser erhalten und gibt uns eine gute Anschauung von den bereits genannten charakteristischen Zügen der Metopen. Denn erstens zeigt das linke, erhobene Vorderbein des Kentauren, besonders aber das linke Bein des Lapithen, auf das er ausfällt, die treffliche Behandlung der Körperformen. Sodann ist die Kampfscene selbst von großer Lebendigkeit: der Lapithe faßt den Feind mit dem ausgestreckten Arme am Kopfe, während die Rechte zum Hieb ausholt. Das Gewand fällt über den linken Vorderarm und fliegt dann in energischem Schwung nach hinten.

In höchst feiner Weise ist auf der siebenten Tafel das Gewand behandelt, es schlingt sich zwischen dem Lapithen und Kentauren herunter, um dann hinter dem Lapithen nach unten zu eine Art Draperie zu bilden. Meisterhaft ist dabei die Composition: der Lapithe ist auf das rechte Knie gesunken, das linke strebt auf, wird aber von dem Vorderbein des Kentauren niedergehalten. Man betrachte dieses letztere im Knie gebogene, kraftvoll zusammengepreßte Bein und ebenso dasjenige des Lapithen, das auf der Fußspitze ruht, während sich Wade und Ferse an den Oberschenkel pressen: welch' eine Heldenkraft spricht aus diesen Gliedern und Muskeln! Wer keine Freude hat an der Mannichfaltigkeit

dieser Compositionen, der Stellung und Wendung der Glieder, der kann sicher auch keine an den Kampfscenen im Homer haben. Und hört man so häufig klagen über das leidige Immerwiederkehren der Schlachtscenen in der Ilias, so verräth dieß nur, daß das Auge nicht plastisch genug gebildet ist, um aus der scheinbaren Einförmigkeit die reichste Mannichfaltigkeit herauszuschauen. War es doch der höchste Ruhm der Rhapsoden, so zu singen, „als hätten sie selbst es gesehen!“ Eine treffliche Bildungsschule sind aber die Kampfscenen der Metopen, in denen ein ächt Homerischer Geist lebt.

Die achte Tafel bildet eine äußerst kühne Composition. Der Lapithe ist über einen am Boden liegenden Mischkrug gestürzt, das linke Bein davon hoch und weit längs dem Leibe des Kentauren ausgestreckt, während das rechte festen Boden zu erstreben scheint. Trotzdem sehen wir den kühnen Lapithen noch den Arm kraftvoll ausstrecken, den Gegner zu erfassen. Das Gewand hängt über dem Arm, ihn ganz bedeckend, fällt zwischen der Brust der beiden Kämpfer breit herunter und fließt über einen Theil des Mischkruges.

Die neunte Tafel ist ein Gypsabguß (das Original befindet sich in Paris) und zeigt einen Kentauren, der mit einer etwas martialischen, halb in den faltenreichen Mantel gehüllten Frau ringt, die sich des Barbaren zu erwehren strebt; mit dem linken Arm und dem rechten

Vorderbein hält dieser sie fest. Der aufgerichtete Schweif des Kentauren scheint für seine Siegesgewißheit zu sprechen.

Die folgenden drei Metopen gehören zu den schönsten, man mag auf Formen, Gewand oder Composition sehen. Die zehnte Tafel zeigt einen Lapithen in der kühnsten Stellung. Das rechte Bein, im Oberschenkel, Knie und Unterschenkel ausgezeichnet gebildet, ist ausgestreckt gegen den Boden gestemmt; das linke, stark nach oben gezogene, tritt mit der Fußspitze gegen die Brust des Kentauren. Letzterer holt zum Wurfe aus, aber der Lapithe faßt ihn mit ausgestreckter Linken am erhobenen Arme. Hinter den Beinen des Lapithen zeigen sich die reizenden Falten des wehenden Mantels. Brust und Leib sind ebenso meisterhaft gebildet als die Schenkel. Ueberhaupt gebührt dieser Tafel und der zwölften der Preis.

Von der herrlichsten Wirkung ist der Mantel auf der folgenden, elften Tafel. Wie ein großer faltiger Teppich breitet er sich hinter dem Lapithen aus und hängt mit beiden Enden über den rechten Ober- und den linken Vorderarm. Der prächtige Faltenwurf des Gewandes dient jedoch nur als Folie, um die Gestalt schärfer hervortreten zu lassen. Die breite und hohe Brust erhebt sich über die Durchschnittslinie. Aus der scharf markirten Leistenlinie treten die Beine mit ihrem

reichen und doch einfachen Muskelleben hervor. Der Lapithe faßt mit der Linken den Gegner von hinten bei den Haaren, und die Rechte holt zum Schwertschlage aus. Der Kentaur greift mit dem rechten Arm nach dem Rücken, mit dem linken sucht er die Hand des Feindes zu fassen. Daß die Plastik auch den entscheidendsten Moment, der mit rapider Schnelligkeit auftaucht und wieder verschwindet, ächt künstlerisch darzustellen vermag, veranschaulicht diese Metope überzeugend.

Auch die zwölfte Tafel zeigt das Gewand oder hier das Pantherfell des Kentauren vom sprechendsten, lebensvollsten Ausdruck. Der Kentaur hat über seinen Gegner gesiegt; derselbe liegt rücklings, auf den Mantel gebettet, als ein Opfer des langhinstreckenden Todes da. Der Sieger, mit stolz aufgerichtetem Roßschweif, schwingt triumphirend auf dem ausgestreckten Arme, gleich einer Siegesfahne, das Pantherfell über ihm, das mit dem Rachen herabhängend den Leichnam höhnisch anzugrinzen scheint, während Tatze und Schweif von dem Schwunge durch die Luft sausen. — In der ausgedehnten Bedeutung, welche Phidias dem Gewande gibt, zeigt sich recht die Verwandtschaft mit Homer. Für die Art und Weise, wie dieser bei der Gestalt und dem Thun des Menschen das Gewand mit anführt, mögen einige Beispiele genügen. Thetis geht auf den Olympos in die Wohnung des Hephästos, den hinken-

den Feuerbeherrscher um eine Rüstung für ihren Sohn zu bitten. Da kommt ihr die Gemahlin des Hephästos mit den Worten entgegen:

„Göttin im langen Gewand, wie kommst Du in unsere Wohnung?"

Als Odysseus bei den Kampfspielen der Phäaken aufsteht, um den Diskus zu werfen, da sagt Homer:

„Sprachs, und mitsammt dem Mantel erhob er sich, faßte die Scheibe."

Eumäos, der Sauhirt des Odysseus, eilt in den Stall, dem Fremdling ein Ferkel zu braten:

„Also sprach er; und schnell umband er den Rock mit dem Gürtel,
Ging zu den Kofen, worin der Ferkel Menge gesperrt war."

Um mit der Bedeutung des Gewandes zugleich ein Beispiel von der himmlischen Ruhe des Epos zu geben, ist keine Stelle geeigneter, als die Scene, wo Andromache von der Mauer aus den Leichnam des Gemahls geschleift sieht. Bei der Schilderung des tiefsten Leides hat Homer noch Zeit, nach Lockengeschmeide und Schleier zu blicken:

„Und es umfing ihr plötzlich ein nächtliches Dunkel die Augen;
Rücklings sank sie zu Boden, die Seel' aushauchend in Ohnmacht.

Weithin flog von dem Haupte das strahlende Lockengeschmeide,
Stirnband, Haube zugleich, die geflochtene Bind' und der Schleier,
Die ihr am Hochzeitstage die goldumstrahlte Kythere
Selber geschenkt, als Hektor, der rüstige Stürmer im Helmbusch
Reichliche Gaben ihr bot, aus Hetions Hause sie führend."

Auf der nächsten Tafel hält ein Kentaur mit dem Arm ein jugendliches Weib empor, um sie als schöne Beute fortzutragen. Sie ist mit dem Chiton bekleidet, durch welchen die sich sträubenden Beine durchscheinen. Der Kentaur hat seine Noth mit ihr, denn auch mit der Hand arbeitet sie, sich von ihm loszumachen.

Die vierzehnte Tafel läßt einen reichen Linienzug der Composition sehen. Der Lapithe ist auf das Knie gesunken, aber nicht vollends, er hält sich mit der Fußspitze aufrecht, während sich Wade und Ferse an den Oberschenkel pressen. Das rechte Bein strebt auf, wird aber von dem Vorderfuße des Kentauren niedergehalten. Zugleich faßt letzterer ihn mit der Linken beim Kopfe, aber der Lapithe hat zum Schwertstoß die Rechte gegen die feindliche Brust gerichtet, und mit der Linken, die sich noch stützen muß, strebt er zum Steinwurfe zu gelangen. Bei diesem Kentauren sind Brust und Bein von großer Schönheit.

Die vorletzte Tafel zeigt einen Lapithen, der

das Knie gegen die Brust des Feindes stemmt, das dieser aber mit den Vorderfüßen festhält. Der Kentaur faßt den Lapithen am Halse, letzterer packt den andern bei den Haaren. Der Linienzug der Arme ist indessen eher unschön als plastisch zu nennen.

Auf der letzten Marmortafel sehen wir den Lapithen mit dem rechten Bein vortreten, den Kentaur aufgerichtet. Arme und Köpfe, zum Theil auch die Beine fehlen.

Zuletzt sind noch drei Gypsabgüsse von Metopen zu erwähnen, die aber so zerstört sind, daß sie nur Weniges bieten.

Ueberblicken wir schließlich nun noch einmal die Götterscenen der beiden Giebelfelder, den Zug der Athenienser auf dem Panathenäenfriese und die Metopen, so müssen wir sagen, hier schuf die Sculptur ein Nationalbild der Vergangenheit und Gegenwart eines Volkes, und somit zugleich ein Weltbild im Kleinen. Der Mythus der Athene, die Kämpfe vor dem Culturzustande, die festliche Erscheinung der Athenienser in der schönsten Blüthe ihres Culturzustandes, breiten diese Scenen nicht ganz ähnlich wie das Homerische Epos ein großartiges Gesammtbild des Menschenlebens vor uns aus? Kein Werk der ganzen plastischen Kunst offenbart so glänzend wie die Sculpturen des Parthenon die tiefe Verwandtschaft der Sculptur mit dem Homer.

Die chryselephantine Statue der jungfräulichen

Göttin, die ehemals im Innern der Tempelcella thronte, ist längst nicht mehr. Nur annähernd können wir uns eine Vorstellung von ihr machen durch eine wahrscheinliche Copie aus viel späterer Zeit: die Pallas von Velletri im Louvre. Aber selbst diese Nachbildung bewahrt noch den Adel und den unnahbaren Charakter, und sie reiht sich nicht unwürdig an die Originale vom Parthenon im britischen Museum. Repräsentirte das Zeusbild zu Olympia die griechische Staatsidee, so verewigte Phidias in der Promachos und Parthenos den idealen Geist Athens. Der Heldenmuth der Stadt, die in den Perserkriegen an der Spitze der nationalen Freiheitskämpfe stand, die zugleich allzeit gerüstet die Freiheit der Verfassung zu verfechten wußte, gestaltete sich zur Promachos, die zwischen den Propyläen und dem Parthenon in gewaltiger Größe aufgestellt über das Meer hinschaute, auf welchem der vertriebene Hippias, der Feind der Volksfreiheit, auf welchem die Flotten des Orients wider Athen gezogen waren. Im stillen Heiligthume des Tempels aber stand in majestätischer Ruhe die Parthenos in sich gekehrt da: ein Idealbild des Culturlebens jener einzigen Stadt. Die hellblickende Göttin mit den gesenkten Augen erscheint als ein Symbol des denkenden Geistes, der mit Klugheit und Weisheit den Nachtgeborenen Dämonen der Gewissensangst die maaßvollen Schranken zieht.

Ich möchte die Parthenos die absolute Schöpfung der plastischen Kunst nennen, denn in keinem Gebilde derselben krystallisirt sich so rein die Keuschheit, Sprödigkeit und die Kühle, welche uns so erquickend und geistig anregend aus den Werken der Sculptur anweht. „Ihr Auge blickte nicht Liebe, aber hellen Verstand,“ dieß Wort, welches Göthe von Dorothea sagt, paßt auf Athene und paßt auf den Eindruck, den sie auf den Betrachtenden macht. Aber nicht bloß hierdurch ist die Parthenos gleichsam der Inbegriff plastischer Kunst; noch mehr ist sie dieß durch die Ruhe der Situation, deren Darstellung doch immer das höchste Ziel des Bildners bleibt. Schon auf dem Friese zeigten wir, wie die Götter durch den Moment des ruhigen Zuschauens den Höhepunkt des Panathenäenzuges bilden. Gerade so ist die Parthenos der beruhigende Abschluß aller der mehr oder weniger bewegten Eindrücke, die wir von der Promachos, den Metopen und dem Panathenäenzuge in uns aufnahmen. Die Giebelfelder bilden bereits einen vermittelnden Uebergang von der kampferregten Promachos zur Tempelstatue: die Westseite durch den Moment nach dem Wettstreit, noch mehr die Ostseite durch den Moment des Erscheinens der Zeustochter. Zuletzt in der Cella zieht uns das Ewig-Weibliche der göttlichen Jungfrau zur Ruhe der seligen Götter hinan. Diese Ruhe, die wir in der Gestalt und in den Zügen

der Parthenos anschauen und in uns als Stimmung empfinden, ist jedoch keineswegs von subjectiv lyrischem oder abstract geistigem Charakter; dieß stritte gegen die Einheit des Sinnlich-Geistigen, welche jedem Sculpturwerke das harmonische Gepräge gibt. Das griechische Profil verhindert den Bruch dieser Einheit.

Wir hatten bei unsrer bisherigen Darstellung die Pallas von Velletri im Auge. Diese Statue gibt uns zur Entwickelung von noch weiteren wichtigen Momenten Anlaß. Die Sculpturen vom Parthenon im britischen Museum bestanden in Giebelfeldern, Reliefs und Metopen. Diese drei Formen hängen mehr oder weniger noch mit dem Bauwerke zusammen, dem sie als Zierde dienen sollen. Diese Unterordnung, welche sich die Sculptur gefallen lassen muß, bringt zunächst unleugbare Vortheile mit sich. Wir haben dieselben bereits kennen gelernt, und ich brauche nur kurz an die pyramidale Gruppirung der weiblichen Figuren des östlichen Giebelfeldes zu erinnern. Ebenso zeigten wir bei den Reliefs, wie die Sculptur mit fast epischer Fülle eine Reihe von Scenen aufrollen kann. Diese Vortheile sind unverkennbar. Aber der Anschluß an die Mauerfläche verhindert das Umwandeln der Figuren und das Betrachten von allen Seiten. Und nicht einmal die vordere Seite läßt sich in das Detail der Formen verfolgen, denn die Höhe des Tempels erschwert das Sehen.

Dieß ist bei den Metopen und Giebelfeldern weniger störend, als bei den Reliefs der Cellamauer. Gerade hier fällt der abhängige Charakter sehr stark in die Augen. Indessen sind auch die oben genannten Vortheile wohl zu prüfen, und etwas Bedenkliches haben sie immerhin. Wir hoben bei der Cella-Statue die Ruhe als die entsprechendste Aufgabe der Plastik hervor. Diese Ruhe hält uns am Betrachten des Details der Formen fest. Giebelfeld und Relief aber, wie sie von der Baukunst ihre Vortheile nehmen, entlehnen solche auch von der Poesie. Die Fortbewegung von Scene zu Scene setzt mehr oder weniger das innere Schauen, welches der Poesie eigen ist, in Thätigkeit. Daher kommt es, daß sowohl objectiv bei der Ausführung auf die Formen weniger Gewicht gelegt wird, als auch subjectiv das Interesse an den Formen gar leicht der Bewegung des mehr inneren Anschauens nachsteht. Die Mannichfaltigkeit beunruhigt die Einheit und das Concentrirte der Form. Das Relief muß diese Mannichfaltigkeit suchen, um den Mangel des Umwandelns zu ersetzen. Relief und Giebelfeld sind noch Ornament, und wie die griechische Architektur bei der Bildung des korinthischen Kapitäls in die Pflanzenwelt greift, so erinnern auch jene Sculpturformen an die letztere. Die Pflanze hat organische Formen, so auch Giebelfeld und Relief, aber sie haften noch am Unor-

ganischen: diese an der Mauer, jene am Boden. Beiden fehlt das Geschlossene, Compacte und zugleich das Freie. Wenn das assyrische Relief das Landschaftliche aufnimmt und Wald und Fluß ausführlich darstellt, so sieht dieß freilich sehr naiv aus, aber es ist, wenn wir den Charakter des Ornaments im Auge behalten, ganz begreiflich.

Das freie Sculpturwerk ersetzt den Mangel jener mit der Baukunst verwachsenen Formen; es läßt sich von ihr nur die Cella geben. Die Statue hat das Geschlossene und Selbstständige des thierischen und menschlichen Individuums. Erst in ihr kann jene Ruhe, von der wir bei der Parthenos sprachen, dargestellt werden. Die Kunst kann den Geist eines Zeitalters auch in den Massen verkörpern: Poesie und Malerei sind hier vorzugsweise maaßgebend. Will sie aber diesen Geist in Einem Individuum concentrirt darstellen, so wird sie zur Sculptur greifen. Aber auch die Malerei macht sich als Portrait hier geltend und bereitet der Sculptur eine gefährliche Concurrenz. Will jedoch die Kunst den absoluten Inbegriff der Gesetze, welche das natürliche und menschliche Dasein durchdringen, darstellen, so hat sie die congenialen Formen einzig und allein in der Sculptur zu suchen. Hier ist diese Kunst in ihrer eigentlichen Sphäre, und hier kommt die freie Statue zu ihrem vollen Rechte. Wenn der Weltgeist Individuum

wird, dann muß er sich in die sinnlich-geistigen Formen des plastischen Gebildes legen, in denen Natur und Geist in absoluter Weise sich verschmelzen. Nur im Sculpturwerke kann die ideale Ruhe, welche der Vorzug der göttlichen Personen ist, zur Geltung kommen. Hier überwiegt nicht das Sinnliche, und hier überwiegt das Geistige nicht.

„Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl."

In der Malerei überspringt der Ausdruck die Form. Will sich aber der geistige Ausdruck energisch geltend machen, so muß er durch Collisionen zu Tage gefördert werden. Collisionen kennt aber im wahren Sinne nur das Menschenleben, und auf dieses ist die Malerei, besonders das historische Gemälde angewiesen. So ergibt sich, daß die Sculptur die eigentliche Götterbildende Kunst ist. Selbst das Homerische Epos, mit dem die Plastik doch so große Verwandtschaft hat, stellt den Helden in den Vordergrund und nicht den Gott. Thaten führt der Held aus, wenn auch eine Gottheit hinter ihm steht. Die Poesie ist auf Bewegung und Handlung angewiesen, die Sculptur aber auf Formen. Will nun die letztere nicht zurückstehen, so muß sie diese Formen

durch absoluten Inhalt beseelen, sie muß Götter bilden. Als eine solche Schöpfung haben wir die Parthenos in der Cella des Parthenon kennen gelernt.

II. Die Metopen und der Fries des Theseion.

Der Theseus-Tempel in Athen war etwa drei bis vier Jahrzehnte vor dem Parthenon erbaut worden. Die Metopen der Außenseite und der Fries vom Innern der Halle befinden sich im Gypsabguß in dem britischen Museum. Die ersteren stellen die Thaten des Theseus vor. Der Fries, auf den wir etwas näher eingehen wollen, zeigt auf der Ostseite den Kampf des Theseus und der Pallantiden. Die letzteren schleudern Steine. Auf Felsen sitzende Göttergruppen schauen nach Homerischer Weise, sich unterhaltend oder zum Kampf ermunternd, zu. Von den Kampfscenen selbst will ich nur auf eine aufmerksam machen, die am besten erhalten ist. Auf der Erde kniet unbekleidet ein Pallantide; er ist gefangen, und die Hände werden ihm auf den Rücken gebunden. Zwei Andere mit Schilden in der Linken kommen hinzu. Sie tragen die Chlamys

in noch einfacher, aber schöner Behandlung. Der Styl der attischen Schule ist nicht zu verkennen; er spricht sich sowohl in den Körperformen und der Gruppirung aus, als auch in der Gewandung, zumal bei den zuschauenden Göttern. Doch ist der Adel der Formen wie in den Metopen und dem Fries des Parthenon noch nicht erreicht. Die Formen sind schlicht und gedrungen. — Der Fries der Westseite stellt den Kampf der Kentauren und Lapithen vor. Darunter zeigt sich die Gruppe zweier Kentauren, die auf den unverwundbaren Käneus Felsstücke werfen. Die übrigen Scenen lassen fast nur Bruchstücke sehen; Lebendigkeit der Situation spricht sich übrigens in kühnen Stellungen und andern Momenten des Kampfes lebhaft aus.

III. Der Fries vom Tempel der Nike Apteros (der ungeflügelten Siegesgöttin).

Diesen Tempel ließ Kimon, zur Feier seines am Eurymedon über die Perser errungenen Sieges, auf der Akropolis in Athen aufführen. Derselbe war in ionischem Style erbaut. Die Volute eines Säulenkapitäls im

britischen Museum zeigt einen noch einfachen, doch feinen Styl. Sehr interessant aber ist ein Theil des Frieses, auf dem wir zum ersten Male von der Sculptur den kühnen Schritt gethan sehen, rein Historisches als Stoff zu wählen. Die Scenen stellen nämlich Kämpfe der Perser und Hellenen dar. Freilich kommt es nur im Relief vor, das doch im Grunde noch Ornament für die Architektur ist. Selbständig tritt das Historische erst in den Zeiten Alexanders des Großen in der Sculptur auf. — Die Höhe des Frieses, den wir im bräunlichen Marmor vor uns sehen, beträgt nur etwa 1½ Fuß; die Figuren, die im Hautrelief gehalten sind, erscheinen daher sehr klein. Trotzdem werden wir durch eine große künstlerische Feinheit überrascht, sowohl in der Composition lebhaft erregter Handlung, als besonders in dem Gliederbau und den Gewändern. Hosen und Leibrock mit Aermeln bezeichnen die Perser, von denen einige zu Pferde sitzen. Leider ist der Fries zu stark beschädigt, um viel darüber sagen zu können. Eine Gestalt muß ich übrigens erwähnen, einen Hellenen nämlich, der mit einem Perser kämpft. Der letztere ist aufs Knie gesunken; in der Linken trägt er einen Schild. Die Brust und der Leib des Hellenen sind ungemein fein modellirt. Vortrefflich ist dabei die Behandlung der Chlamys, die mit dem einen Ende über den rechten Oberschenkel fliegt.

Auf dem andern Theile des Frieses sehen wir Kämpfe der Hellenen unter sich. Diese Tafeln sind noch mehr zerstört als die vorigen. Eine Gruppe macht sich indessen bemerkbar durch die Lebendigkeit ihrer Composition. Sie stellt den Kampf um einen gefallenen Helden dar: Scenen, denen wir in der Ilias so häufig begegnen.

Außerdem befindet sich im britischen Museum noch ein Gypsabguß; die Synopsis bezeichnet ihn als „einen Theil des unteren Frieses". Zwei weibliche Figuren scheinen mit einem Stiere beschäftigt. Daneben steht eine dritte; eine vierte bindet sich die Sandalen. Die Feinheit in den Körperformen und der Gewandung, die uns schon bei den beschriebenen Theilen des Frieses angenehm berührte, ist noch viel überraschender auf diesem Friese, der zugleich noch einmal so hoch ist. Ich fasse nur die beiden weiblichen Gestalten auf der rechten Seite in's Auge. Die erste, zunächst den beiden andern mit dem Stiere, zeigt sich von der linken Seite. Der Mantel legt sich von der Hüfte bis zum Fuße ganz eng an die Formen an und zeigt so die schöne Linie des Sitzmuskels sowie der Schenkel. Nicht minder schön fließt der Chiton über die Brust und zeigt die Formen derselben. Noch vollendeter ist bei der folgenden die Gestalt und die Gewandung. Ueber Brust und Leib legt sich das feine Gewebe des Chiton ganz eng an,

so daß es durchsichtig scheint. Der Chiton ist von der rechten Schulter herabgeglitten und entblößt dieselbe. Ueber den linken Vorderarm, über die Hüften und Schenkel fällt der Mantel in reichen Falten, welche die Formen hervortreten lassen. Mit dieser Draperie verbindet sich durch das Motiv des Sandalenbindens eine anmuthige Situation.

IV. Das Erechtheum.

Das Erechtheum auf der Akropolis war ein gemeinsames Heiligthum der attischen Schutzgottheiten. Die Vollendung desselben fällt 20 Jahre nach Perikles Tode. Das britische Museum ist so glücklich, von dieser Perle des ionischen Styles bedeutende Reste zu besitzen. Zuerst erregt eine schlanke ionische Säule unsere Aufmerksamkeit, die mit dem wohlerhaltenen Schaft, dem Kapitäl und der Basis aufgerichtet ist. Die attische Basis (der Fuß), welche aus einer Kehle und zwei Wulsten besteht, hat keinen Plinthus. Der untere Wulst ist etwas höher und breiter, der obere dagegen mit einfachen Linien geschmückt, die neben einander kreisförmig um den Pfühl laufen. Zwischen dem unteren Wulst

und der Kehle, sowie zwischen der letzteren und dem oberen Wulst sehen wir die sogenannten Plättchen; dasjenige zwischen dem oberen Wulst und dem Schaft ist nur noch an einer Stelle sichtbar. Der Säulenstamm hat 24 Kanäle, die, im Unterschied von den dorischen, wie wir sie am Parthenon kennen lernten, tiefer und runder ausgehöhlt sind und nach dem Kapitäl sowie nach der Basis zu in runder Linie enden. Diese Kanäle bilden bei ihrer gegenseitigen Berührung breite, sogenannte Stege zwischen sich. Der Hals wird von dem Schaft durch ein Plättchen und den Perlenstab getrennt und ist von sculpirten Palmetten zierlich umschlungen. Der Echinus, der an dem dorischen Kapitäl als einfacher Wulst die gediegene Kraft zeigte, ist hier auf das schmuckvollste durch einen Perlen- und Eierstab, sowie einen über den letzteren liegenden sculpirten Wulst gebildet. Die Voluten haben doppelte Säume, die in einem runden und abgeplatteten Auge enden. Ueber den Voluten liegt eine mit Perlen- und Eierstab verzierte Platte. Die seitliche und hintere Ansicht des Kapitäls zeigt statt des sculpirten Wulstes und des Polsters der Voluten nur verticale Streifen.

Auch ein bedeutendes Stück des Architraves erblicken wir, durch die drei über einander vortretenden Theile charakteristisch und dadurch von dem dorischen unterschieden. Darüber zeigt sich der Perlen- und

Eierstab, welcher den Architrav von dem Friese trennt, der im ionischen Style nicht aus Triglyphen besteht, sondern eine ununterbrochene Fläche bietet.

Bedeutender noch ist das Stück des Cellamauer-Kapitäls, welches in der Synopsis als Theil des Frieses aufgeführt wird. Von der größten Feinheit des Palmettenschmuckes zeugt der Hals; das Kapitäl ist durch doppelte Perlen- und Eierstäbe gebildet.

Von der Decke können wir uns eine Vorstellung machen durch ein, zwischen die Balken derselben als Füllwerk eingefügtes, sogenanntes Kalymmation mit der Perlenstabverzierten Kasettenvertiefung.

In Verbindung mit dem Erechtheum steht ein Anbau, dessen Gebälk, statt von Säulen, von sechs Jungfrauen, den sogenannten Karyatiden, getragen wird. In dieser Säulenhalle befand sich der heilige Oelbaum, den Athene ihrem geliebten Lande als die beste Gabe geschenkt hatte. Von dieser Säulenhalle besitzt das britische Museum eine Karyatide, und jeder Antikensaal kann es darum beneiden. Das Weibliche im Charakter der ionischen Säule wird uns durch dieses Säulentragende Mädchen klar verbildlicht. Die Karyatide ist etwas über Lebensgröße. Sie trägt den ärmellosen Doppelchiton, der vorn mit den Falten des Gürtels den schönen parallelen Bogen bildet. Ueber der oberen Hälfte der Brust der hochbusigen Athenienserin legt er

sich knapp an; von der Warze an ziehen abwärts zierliche Falten. Ueber das rechte Bein fällt der Chiton in langen, neben einander herziehenden Falten herunter, die Formen verdeckend. Ueber das linke, vortretende Bein dagegen legt er sich eng an, so daß das Knie und die stattlichen Schenkel der Jungfrau sich dem Auge darstellen. Arme und Hals bilden durch ihre Nacktheit einen schönen Contrast mit der Gewandung. Treten wir hinter die Statue, so gewahren wir eine eigenthümliche Art Mantel, der an beiden Schultern befestigt ist und über den Rücken fällt; das Ende scheint von der linken Hand emporgehalten zu werden. Dieser Mantel hat noch ein überhängendes Rückenstück, das zur Verschönerung des anmuthigen Faltenwurfs trefflich benutzt ist. Man betrachte die vertical ziehenden Falten des Chiton, die in der Höhe der Wade hervorkommen: damit im Contrast steht der nach der linken Seite ziehende Faltenwurf des Mantels. Dann contrastirt mit beiden das überhängende Rückenstück, dessen Falten zu beiden Seiten vertical fallen, in der Mitte dagegen von den Schultern nach der Wirbellinie im Winkel zusammenlaufen. Ueber dem Mantel liegt der handbreite und ziemlich dicke Zopf des Mädchens; es wird ihr darum nicht schwer, das Gebälk zu tragen. Um den Kopf sind schmälere Zöpfe geschlungen; deßgleichen fallen seitlich zwei auf die Schultern herab. Das schön

gelockte Haar ist aus der Stirn aufwärts gestrichen. Auf dem Kopfe liegt ein runder, mit Perlen- und Eierstab gezierter Pfühl; darauf ruht dann ein Abakus zur Vermittelung mit dem Gebälk. So oft ich zu dieser schönen Säulenträgerin hintrat, mußte ich an Dora denken, wie Alexis früher sie anschaute:

„Eilig warst Du und frisch, zu Markte die Früchte zu tragen;
Und vom Brunnen, wie kühn! wiegte Dein Haupt das Gefäß.
Da erschien Dein Hals, erschien Dein Nacken vor allen,
Und vor allen erschien Deiner Bewegungen Maaß.
Oftmals hab' ich gesorgt, es möchte der Krug Dir entstürzen;
Doch er hielt sich stet auf dem geringelten Tuch."

V. Der Fries des Phigalia-Tempels.

Der Tempel des Apollon Epikurios zu Bassae bei Phigalia in Arkadien war von Iktinos, dem Baumeister des Parthenon entworfen worden. Er verbindet den dorischen mit dem ionischen Style. Das Original des etwa 2½ Fuß hohen Frieses ist von Marmor und im

Phigaleian Saloon aufgestellt. Die Scenen, welche die Hautreliefs vorstellen, sind Kämpfe der Griechen und Amazonen, sowie der Lapithen und Kentauren.

a. Der Kampf der Griechen und Amazonen.

In der ersten Gruppe steht ein Held in angreifender Stellung da. Die Rechte ist zum ausholenden Schwertschlag über den Kopf erhoben, die Linke hält den Schild, der den Rücken sichert. Auf dem linken Arme hängt das Gewand, das in schönem Schwung hinter dem mittleren Theile des Körpers sich entfaltet und die nackte Gestalt von sich abhebt. Mit dem rechten Bein fällt er aus, das linke ist weit ausgestreckt. Vor ihm (links vom Betrachter) ist eine Amazone zusammengebrochen. Auf das rechte Bein gesunken, strebt sie, wie es scheint, mit dem linken sich aufzurichten. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf die Erde, die linke ist abwehrend (oder bittend) gegen den Helden ausgestreckt. Die Füße und Waden sind mit anschließenden Stiefeln bekleidet. Sie trägt einen kurzen ärmellosen Chiton, den unter der Brust ein schmaler Gürtel gebunden hält. Von der rechten Schulter ist das Gewand losgegangen und entblößt so diese und die rechte Brust. Dicht hinter sie tritt eine andre Amazone, die mit dem Schilde sie gegen den drohenden Schwertschlag sichern will. Hinter der

schirmenden erblicken wir einen Griechen, der eine in's Knie gesunkene Amazone an den Haaren fortzureißen strebt. Die Amazone wehrt sich heftig: die Linke stemmt sie gegen die Brust des Feindes, die Rechte sucht seinen Arm festzuhalten. — Auf der andern Seite des in der Mitte angreifenden Helden (rechts vom Betrachter) sehen wir eine Amazone, die vom tödtlichen Schlage getroffen in die Kniee sinkt. Dieses Zusammensinken ist meisterhaft dargestellt in dem vorgebeugten Oberkörper, den schlaff gewordenen Knieen, vor Allem aber in dem Hängenlassen der Arme und in dem Herabgleiten des Mantels von dem linken Arme. Der Schlag, der sie traf, war von kräftigem Heldenarm geführt, das zeigt sich an dem Griechen, der rasch nach vollführtem Hiebe sich umwendet, einer kühnen Amazone, die ihn angreift, zu begegnen. Der Held schützt sich mit dem Schilde, und zugleich greift er mit dem Schwerte an. — Gleich auf der ersten Tafel des Phigaliafrieses macht sich das Charakteristische desselben geltend: die verwickeltere Gruppe. Auf den Metopen des Parthenon sahen wir immer nur ein Paar im Kampfe begriffen; die Gruppirung des Frieses und der Giebelfelder war mehr ein Nebeneinanderordnen. In dem Phigaliafriese dagegen findet eine wirkliche Verschlingung von Gruppen statt. Dadurch kann eine größere Entfesselung der Bewegungen eintreten. Die Situation

ist auf die haarscharfe Schneide des entscheidenden Moments gestellt. Aber trotzdem wird die größere Personenzahl und die erregtere Bewegung plastisch gebändigt und tritt dem Auge im Aufbau der Linien, in der Gliederung der Gruppe zur ruhigen Anschauung einladend entgegen. Kein Durcheinander, kein Wirrwarr herrscht. Man sehe nur die Vertheilung der Gruppen auf der ersten Tafel genauer an, wie übersichtlich dieselbe ist. Auf der linken Seite die Amazone, die aufs Knie gesunken mit dem Helden ringt, auf der rechten, entgegengesetzten Seite die zusammenbrechende, in der Mitte der kämpfende Held, zu seiner Linken die Amazone im Kampf mit einem andern Helden, zu seiner Rechten die vom Schild gedeckte.

Die zweite Tafel zeigt uns zu beiden Seiten verwundete Griechen, die aus dem Getümmel gebracht werden. Dem seitlichen, rechten Paare tritt eine Amazone in den Weg. In dieser Gruppe kommt ein lyrisches Empfindungsmoment zur Geltung, das sich freilich in den Köpfen nicht zeigt, da dieselben fehlen, wohl aber in der ganzen Gestalt und Bewegung. Es ist fast rührend zu sehen, wie der Grieche den Verwundeten, der nur langsam sich fortbewegen kann, umfaßt hält und mit ruhig besorgtem Schritte ihn wegführt. Der Meister des Phigaliafrieses zeigt sich hier in der Ruhe der Situation ebenso groß als vorher in der Erregtheit der

Entscheidung. — Die seitliche, linke Gruppe dieser zweiten Tafel ist, contrastirend mit der rechten, rascher bewegt. Ein Grieche eilt mit einem Todten, den er auf die Schulter gepackt hat, aus dem Getümmel. Der Gegensatz des schlaff hängenden Todten mit dem in Eile ihn Forttragenden ist sehr schön. Noch Eins möchte ich an den beiden Helden, welche die Kampfunfähigen wegbringen, bemerken, nämlich die Schönheit des Chiton, die in der schlichten Einfachheit und Grazie des Faltenwurfes an die männliche Kleidung auf dem Parthenonfriese erinnert. Ich hebe dieß absichtlich hier hervor, weil in den folgenden Gruppen ein wildes Flattern der Gewänder, das beinahe in's Spielende übergeht, bemerkbar wird.

Auf der dritten Tafel ist eine Amazone von einem Griechen und ein Grieche von einer Amazone zu Boden gebracht; aber die beiden unterliegenden wehren sich heftig. Die Gruppirung ist einfach, doch darum keineswegs einförmig.

Die vierte Tafel läßt einen schwer verwundeten Helden erblicken, den ein andrer wegbringen will. Doch von einer Amazone bedroht, war ihm dieß nicht eher möglich, bis ein andrer dieselbe abwehrend herbeieilt. Diesen Moment benutzt er und faßt rasch den Daliegenden unter dem Arme. Nun ist vortrefflich der vorhergegangene Moment der Abwehr der Amazone festge-

halten: noch hat er den Schild erhoben und sieht nach der Feindin, während zugleich die Rechte Hand an's Werk legt. Die Amazone ist in der höchsten Erbitterung. Wahrscheinlich war sie es, die den daliegenden Helden verwundete. Die Linke ist krampfhaft geballt und die Rechte zum energischen Ausholen über den Kopf geschwungen. Die rasche Bewegung entblößt die rechte Hüfte. Diese Gruppe gehört zu den schönsten des Frieses; es ist freilich ein malerischer Charakter, der uns hier so anspricht, aber das Relief hat das Recht, die Grenzen der Sculptur zu erweitern. Das oben erwähnte Flattern der Gewänder macht sich hier sehr bemerkbar.

Auf der fünften Tafel sitzt in der Mitte eine Amazone auf einem sich bäumenden Pferde; hinter ihr zeigt sich ein Grieche, der sie bei den Haaren gefaßt hat, und vor ihr eine Amazone, die zum Schutze herbeieilt.

Die sechste Tafel führt eine reich belebte Situation vor: zur Linken eine Amazone zu Pferd, die einen Griechen zu Boden gebracht hat. Ein andrer will zur Hülfe herbeieilen, aber eine Amazone mit dem Schild in der Linken und dem Schwert in der Rechten tritt ihm in den Weg. Rechts zieht ein Grieche eine auf den Tod verwundete Amazone von dem gestürzten Pferde herab. Die Gewänder dieser Gruppe sind zwar sehr lebendig, aber etwas derb behandelt und halten gegen

diejenigen der Metopen und des Frieses vom Parthenon durchaus keinen Vergleich aus.

Die siebente Tafel zeigt eine gestürzte Amazone, die ein Grieche bei den Haaren faßt, und ebenso einen gefallenen Helden, der sich vor dem drohenden Schwertschlag einer Amazone durch den Schild zu decken sucht. In dieser einfachen Gruppe ist eine ungemeine Lebendigkeit.

Die achte Tafel führt wieder eine jener bereits bei der zweiten Tafel erwähnten lyrischen Scenen vor. Eine jugendliche Amazone ist schwer verwundet zusammengebrochen, und eine andere bemüht sich, sie wegzubringen. Sie faßt mit der Rechten die Verwundete an der Seite, mit der Linken am Arme. Ihr Gesicht (das linke Auge ist freilich nur erhalten) scheint Freude auszudrücken, daß sie die Kampfgenossin fortbringen kann; denn ein Grieche, der sie bisher daran verhinderte, wird von einer herbeieilenden Amazone angegriffen. Ich mache noch auf die matten, brechenden Augen der Verwundeten aufmerksam. Solche Momente verschwinden in der Regel auf Zeichnungen und Gypsabgüssen.

Auch die neunte Tafel athmet eine empfindungsvollere Stimmung, denn eine zu Boden gestürzte Amazone hält bittend zu dem Feinde, der ausholend mit dem Fuß auf sie hintritt, die Hand empor; zugleich

zeigt sich im Gesichtsausdruck das Bitten sehr schön. Eine andere Amazone eilt zur thatkräftigen Hülfe herbei.

Die folgende Situation ist von höchst erregter Art. Zur linken Seite erblicken wir einen Griechen, der eine sich sträubende Amazone bei dem Kopfe faßt und zum tödtlichen Streiche das Schwert hält. Auf der rechten Seite befindet sich ein Held im lebendigsten Handgemenge mit einer Amazone.

Die letzte Tafel endlich zeigt eine Gruppe, die vielleicht die schönste aller bisherigen ist. Es klingen hier die hitzigen Kampfscenen in weicheren Tönen aus und hinterlassen neben der harmonischen Anschauung auch eine harmonische Stimmung. Auf dem Boden liegt, wahrscheinlich verwundet, ein Grieche; hinter ihm steht eine Amazone, die mit siegesfrohem Blicke zum Todesstreiche das Schwert schwingt. Aber eine jugendliche Kampfgenossin eilt mit bittend erhobener Linken und mit flehender Miene herbei, dem Gefallenen das Leben zu lassen. Dahinter zeigt sich als der Schluß des Amazonenkampfes eine unbeschreiblich schöne Situation. Eine verwundete, in die Kniee gesunkene Amazone wird von einer andern sanft unter den Armen gefaßt. Es lebt in diesen beiden letzten Gruppen eine anziehende Naivetät, die um so mehr anspricht, weil die Lohe der Kampfeslust das Grundelement dieses Frieses bildet. Es ist nicht die hohe Einfalt, die wir in den

Sculpturen des Parthenon gewahrten, nicht die göttliche Naivetät, sondern das kindlich Naive, das Rührende.

b. Der Kampf der Lapithen und Kentauren.

Auf der ersten Tafel sehen wir einen zu Boden gestürzten Kentaur, der von einem Lapithen beim Haare fortgeschleift wird. Auf den Rücken des Kentauren stemmt sich mit Knie und Fußspitze ein andrer Lapithe, der in der einen Hand den Schild, in der andern das Schwert hält. Beides scheint ein triumphirender Kentaur hinter ihm bald in seine Gewalt zu bekommen.

Die zweite Tafel ist vielleicht die dramatisch wildeste von allen. Auf der Erde liegt in den letzten Zügen ein Kentaur, die Stirn ist an den Boden gedrückt, die Rechte greift krampfhaft in den getroffenen Nacken, die Linke ist schon kraftlos hingestreckt. Ueber diesem geht nun die erregteste Scene vor sich. Einem Kentauren wird von einem Lapithen das Schwert in die Brust gestoßen, aber wüthend faßt der Kentaur Kopf und Hand des Lapithen und packt mit den Zähnen dessen Schulter. Zugleich schlägt er mit den Hinterbeinen so heftig aus, daß ein dahinter stehender Lapithe mit beiden Händen seinen Schild vorhalten muß, um sich zu decken. Ungemein charakteristisch ist die verzweifelte Wuth des Kentauren in den Gesichtszügen ausgedrückt.

Die dritte Tafel stellt den Raub der Frauen dar. In der Mitte müht sich ein Kentaur ab, eine Frau, die ein Kind auf dem Arm trägt, fortzuziehen. Rührend ist das Kind dargestellt, das mit der Linken den Hals der Mutter umklammert und mit dem Köpfchen sich dicht an sie drängt. Links von dieser Scene sehen wir eine fliehende Frau, rechts einen aufs Knie gesunkenen Lapithen, der durch einen Kentaur stark bedroht ist.

Auf der vierten Tafel erblicken wir wieder Käneus, der halb in die Erde gesunken mit der Rechten energisch die Faust ballt und mit der Linken kräftig den Schild gegen zwei Kentauren emporstemmt, die sich abmühen, ihn mit einem Felsblock zu begraben. Der unerschrockene Gesichtsausdruck des Käneus ist individuell gezeichnet. Wir haben bereits bei den Epheben des Parthenonfrieses auf die Kunst der griechischen Bildhauer aufmerksam gemacht, mit der sie dem Auge auf rein plastischem Wege individuelle Beseelung einhauchten. Es sind vorzugsweise die Augenlider, in welchen das Individuelle der Züge ausgedrückt ist.

In der fünften Scene kniet auf einem gestürzten Kentauren ein Lapithe; mit der Linken hält ihm dieser die Hände und mit der Rechten faßt er ihn bei den Haaren. Der klagende Gesichtsausdruck des Kentauren ist sehr treffend. Daneben sehen wir einen Lapithen durch einen Kentaur bedroht, aber der Lapithe, obwohl sein

Gesicht Besorgniß verräth, faßt noch den Feind kräftig beim Vorderfuße.

Die sechste Tafel ist nur theilweise erhalten. Auf der einen Seite zeigt sie einen behelmten Lapithen, der aufs Knie gestürzt in der Linken den Schild hält und mit der Rechten das Schwert zückt. Ein Kentaur hat ihn beim Arme gefaßt. Aber meisterhaft ist das energische Bemühen zur Wehr dargestellt in dem Emporarbeiten, in dem kräftigen Ausholen des Armes und in dem in die Höhe gerichteten Blick des Lapithen.

Auf der siebenten Tafel sehen wir wieder bedrohte Frauen. Ein Kentaur hat einen Lapithen mit der Linken am Oberschenkel, mit der Rechten um den Hals gepackt. Aber der Lapithe scheint auch ihn gefaßt zu haben, und die Rechte zückt das Schwert. Daneben trägt ein Kentaur ein hübsches, jugendliches Weib fort. Sie streckt Hülfe rufend die Hand aus. Ferner flieht eine Frau, die mit der Rechten ein kleines Kind an sich hält, das sich angstvoll an den Leib der Mutter klammert. Zuletzt noch erblicken wir in dieser Scene einen Kentaur im Kampfe mit einem Lapithen.

In der achten Gruppe faßt ein Lapithe mit der Linken einen Kentaur beim Kopfe, und mit der Rechten holt er, wie es scheint, zum zweiten Schlage aus, denn der Kentaur greift nach dem verwundeten Rücken. Da-

neben wird ein Kentaur energisch am Halse gefaßt und niedergedrückt.

Wir kommen zur letzten und, unter diesen Kentaurenkämpfen, schönsten Gruppe, die wiederum einen lyrischen Zug enthält. Ein Kentaur hat sich eines jugendlichen Weibes bemächtigt, aber von einem Lapithen bedroht, muß er sie fahren lassen. Sie ist auf das Knie gesunken, doch hält er noch ihr Gewand gefaßt, das sich von ihr löst und Brust und Leib völlig entblößt. Sie umfaßt flehend das Bild der Artemis. Daneben steht, die Arme hülfeflehend ausgestreckt, eine andre Frauengestalt. Trefflich ist die Angst beider geschildert. Nicht minder lebendig geschieht aber der Angriff des Lapithen auf den Kentaur. Mit dem Knie stemmt er sich auf seinen Rücken, mit dem linken Arm packt er ihn beim Halse, und mit der Rechten führt er das Schwert. Es ist dieß eine treffliche Gruppe und steigert so unser Staunen über die meisterhafte Composition aller Scenen auf den höchsten Grad. Während der Amazonenkampf lyrisch ausklang, so ist der Schluß des Kentaurenkampfes auf die haarscharfe Spitze gestellt. In diesem Augenblick der größten Noth erscheinen hülfreich auf hirschebespanntem Wagen Artemis und Apollon. Artemis hält die Zügel, und Apollon zieht schon den Pfeil an der Senne. So zeigt sich auch hier

wieder auf ächt Homerische Weise das Walten der mythischen Weltanschauung.

Es gibt wohl wenige Compositionen, die für das Studium der Gruppirung, besonders für Schlachtenmalerei, eine so unerschöpfliche Fundgrube darbieten als diese Relief-Gruppen. Der Betrachter aber findet hier eine Quelle ächten Genusses. Wenn auch die edle Formenschönheit, die Poesie des Gewandes, die ideale Ruhe der Sculpturen des Parthenon und die Feinheit der Reliefs vom Tempel der Nike vermißt wird, so sehen wir dafür die Sculptur um einen bedeutenden Schritt vorangebracht durch die Aufnahme von Situationen der lyrisch und dramatisch lebendigsten Art. Das Relief beschreitet dabei unerschrocken den Boden individueller und naturalistischer Formen, denn es hat das sichre Gefühl, daß ihm in der Meisterschaft der Composition der ideale Stempel der attischen Schule bleibt. In der Composition ist der Bewegung ein fester Damm entgegengestellt, wodurch sie in der secundären Stellung, die ihr in der Sculptur zukommt, festgehalten wird. Die Körperformen und die Gewandung dagegen unterstützen die Composition keineswegs überall. — Es ist nicht möglich, über diesen Fries, der in kleinen Verhältnissen gebildet und durch den Gesichtsausdruck von Wichtigkeit ist, ein Urtheil zu fällen, ohne das Original vor sich und lange vor sich gehabt zu haben.

Kommt man aber auch direct vom Studium der Sculpturen des Parthenon zu dem Phigaliafriese, so ist trotzdem der erste und bleibende Eindruck ein überraschender über die wilde Kampflust und die herrliche Gruppirung. Allerdings vermißt das Auge alsdann, wenn es länger bei den einzelnen Formen verweilt, den Adel der Schönheit, den wir am Parthenon schauten. Es liegt ein Zug des Genremäßigen in diesen Scenen; freilich nicht das ideale, festlich hohe Genre des Panathenäenzuges. Ein dorisches Element ist eingeschmolzen; die Schule des Argivers Polyklet ist in der Nähe.

Die folgende Periode kann in der heroischen Sphäre dem Relief keine neuen Momente abgewinnen: die Relieftafeln vom Grabmal des Mausolos und die Friese des lycischen Harpagus-Denkmals im britischen Museum legen hiervon Zeugniß ab. Nur der kleine, obere Fries des letztern macht den erfreulichen Fortschritt durch Aufnahme neuer Motive, zumal des Genre's. In dieser Sphäre erringt das Relief durch den dionysischen Kreis neue Siege. Ein Blick auf ein reizendes Relief im britischen Museum überzeugt uns zur Genüge davon. Dasselbe stellt eine Tamburinschlagende Mänade vor, der zwei Satyrn mit einem Panther folgen, von denen der vordere auf der Syrinx bläst, der andre weinbegeistert im Tanzschritte folgt.

VI. Die Periode des Praxiteles und Skopas.

Unwillkürlich haben wir das Grenzgebiet der Schule des Phidias überschritten. Doch wie wir anfangs uns erlaubten, auf die Periode vor Phidias zurückzublicken, so wird es jetzt nicht minder angemessen sein, durch den Blick auf die nachfolgende Periode die Werke des Phidias in das richtige Licht zu setzen. Was stellte er dar, und was die folgende Periode? Die Beantwortung dieser Frage bildet den Schluß unsrer Aufgabe.

Wir sahen bereits in dem Phigaliafriese die Sculptur das lyrisch-dramatische Gebiet betreten, ja sogar das Genre schon leise sich geltend machen. Fassen wir zunächst das Letztere ins Auge, so ist dasselbe auch dem Epos nicht fremd. Gerade die Ilias nimmt trotz ihres heroischen Styles eine große Anzahl ihrer Gleichnisse aus dieser Sphäre, vor allem die Situationen der Kinderwelt und der Arbeit. Wie treffend sie das Thun des Kindes zu veranschaulichen versteht, ist aus der Scene zwischen Hektor und Andromache bekannt. Mehr komischer Natur ist die Schilderung des kleinen Achilleus durch seinen greisen Pfleger Phönix. Homer sieht das Kind, das sich im Sande am Meeresufer ein Spiel aufbaut und dann mit den Füßen es wieder ein-

tritt; er belauscht die muthwilligen Knaben, die an der Heerstraße die Wespen necken. Sehr naiv ist der Vergleich, den Achilleus zwischen Patroklos und einem Mägdlein zieht. Patroklos kommt zum Freunde, Thränen vergießend über die Noth der Achäer. Da fragt ihn Achilleus:

„Warum weinest Du so, Patroklos, ähnlich dem Mägdlein,
Welches die Mutter verfolgt und fleht, in die Arm' es zu nehmen,
Zupfend an ihrem Gewand, und der Eilenden Schritte zurückhält,
Und mit bethräneten Augen emporblickt, bis sie es aufhebt:
So entquellen ja Dir, Patroklos, perlende Thränen."

Die beiden Geschlechter bieten im jugendlichen Tanze dem zuschauenden Volke einen anmuthigen Anblick. Hephästos stellt ihn auf dem Schilde des Achilleus dar:

„Blühende Jünglinge tanzten mit anmuthstrahlenden Jungfraun
Freudig im Chor, an den Händen in lieblicher Reihe sich fassend.
Zartes Gewand umwallte die Jungfraun; aber die Tänzer
Schmückte, wie Oel sanftglänzend, des Leibrocks festes Gewebe.
Lieblich bekränzt war jede der Jungfraun; goldene Dolche
Hingen an silbernen Riemen herab um der Jünglinge Hüften.
Bald nun hüpften sie schnell mit gemessenen Schritten im Kreise

Schwebend herum, wie der Töpfer die wohlumründete Scheibe
Sitzend mit drehenden Händen versucht, ob leicht sie herumläuft;
Bald dann hüpften sie wieder gereiht einander entgegen.
Zahlreich stand ein Gedränge des Volks um den lieblichen Reigen,
Schauend mit Lust. Dazwischen erscholl des begeisterten Sängers
Spiel und Gesang."

Wenn nun ein Meister wie Polyklet die genremäßige Sphäre der Jugendwelt in seinen würfelspielenden Knaben betritt, so bewegt er sich auf rein epischem, der Ilias ebenbürtigem Boden. Indessen ist doch ein bedeutender Unterschied zwischen einem derartigen Genrebild und den Scenen, die wir in dem Panathenäenzuge bemerkten. Auch Phidias stellte das Genremäßige des einfachsten Thun's in den Epheben dar, aber dasselbe geschieht im Zusammenhang des festlichen Zuges, zu Ehren, ja im Angesichte der zuschauenden Götter. Diese Genre-Scenen sind mythisch idealisirt, während Polyklet in den würfelspielenden Knaben, in dem Ringer, der sich den Palästrastaub abschabt, im Doryphoros, Diadumenos, in der attischen Kanephore, in der Amazone, sowie Myron im Ladas, Diskobolos diese Scenen mehr oder weniger

vom mythischen Bande isoliren. Wenn daher die Alten an Polyklet's Werken die Sorgfalt des Meisters in der Proportion als charakteristisches Merkmal hervorheben, so ist dieß zugleich so zu verstehen, daß er die Gestalten mehr vom Gesichtspunkte der Detailformen als des Mythus auffaßte. Die Palästra war ihm nicht blos Mittel, sondern Zweck. Der körperliche Organismus als solcher, ohne mythische Situation, war sein Vorwurf. Hierin leistete er Großes, darum wurde auch sein Doryphoros so hochgeschätzt. Nun dürfen wir freilich nicht übersehen, daß selbst die einfachsten gymnastischen Situationen als von Hermes gesehen und von ihm gefordert aufgefaßt wurden. Ganz also ist das mythische Band nicht durchgeschnitten; es wird nur für uns durch die Situation selbst weniger anschaulich. Der Mythus wird bei Polyklet secundär, aber keineswegs verlassen, davon geben seine Statuen des Hermes und der Hera den besten Beweis. Ebenso ist Myron nicht blos Darsteller der Athleten, sondern auch des mythischen Vorbildes derselben, des Herakles; freilich ohne dieses Ideal erschöpfend veranschaulichen zu können.

Was die Homerischen Bilder von der Arbeit betrifft, so hat die Ilias deren eine unerschöpfliche Menge aufzuweisen. Wir sehen nicht blos die Götter auf dem Olymp, die Helden in der Schlacht; auch der Arbeiter bei seiner Beschäftigung, und wenn sie noch so einfach

ist, hat in der Ilias und Odyssee seinen Platz. Homer zeigt uns den Hirten, der übers Feld geht und die geschorene Wolle des Widders in den Händen trägt. Wir sehen der Spinnerin zu, welche redlich sich nährend Woll' und Gewicht in die Wage sich legt und die Schalen genau dann gleichstellt, um für die Kinder den dürftigen Lohn zu erwerben. Wir sehen, wie die Rindshaut gedehnt wird, um daraus Leder zuzubereiten. Odysseus findet seinen Eumäos damit beschäftigt, sich ein Paar Sandalen aus dem Leder zu schneiden. Auch in die Beschäftigungen des Landbaus werden wir eingeweiht, und zwar wie sie durch Genuß und festliche Freude verschönt sind. Auf den Pflüger wartet am Ende der Furche der Pokal voll lieblichen Weines. Die schönste ländliche Arbeit aber ist die Weinlese. Hephästos schmiedet sowohl vom Weinberge als auch von der Lese ein sehr anschauliches und anmuthiges Bild.

„Weiter ein üppiges Rebengefild voll schwellender Weinfrucht
Schuf er aus Gold, anmuthig, mit dunkelen Trauben behangen.
Weithin standen darin die gereiheten Pfähle von Silber;
Stahlblau zog er den Graben umher, und rings um den Graben
War ein Gehege von Zinn. Ein Pfad nur führte zum Weinberg,

Den in der fröhlichen Lese die erndtenden Träger betraten.
Sorglos heitere Mädchen und Jünglinge trugen der Reben
Herzerfreuende Frucht einher in geflochtenen Körben.
Unter der Schaar entlockte der klingenden Leier ein Knabe
Holdes Getön; auch sang er den Linosreigen mit schöner
Hocherschallender Stimme; die Uebrigen tanzten im Reih'ntanz,
Ihn mit Gesang und Jauchzen und hüpfenden Füßen begleitend."

So blickt das Auge des epischen Dichters auf Alles und Jedes; keine Sphäre des Natur- und Menschenlebens entgeht ihm oder ist ihm geringfügig. Sein Höchstes aber ist das heroische Selbstgefühl, wie es sich am gewaltigsten kundthut in Zeus Kronion und in dem Peleiden Achilleus. Hektor kämpft zwar in dem „treu schirmen die Heimath" für eine sittlich höhere Idee, als Achilleus. Dieser Idee opfert er das eigne Wohl und das seines geliebten Weibes. Der Nachruhm ist ihm secundär und spornt ihn entscheidend erst im letzten Aufraffen aus der bangen Furcht vor dem Peleiden:

„Aber ich will in den Tod nicht kampflos gehen und ruhmlos,
Sondern mit würdiger That zum Gedächtniß ewiger Zeiten."

Trotzdem ist Achilleus, dem das stolze Selbstgefühl und der Ruhm das Höchste und das Motiv der Freundschaft nur secundär ist, die poesievollere Erscheinung. Wie ein verheerender Brand, wie die

strahlende Sonne zieht er mit seinen unsterblichen Rossen zur Schlacht, und als der Tag sich geneigt hat, fordert er im stolzen Gefühl die Achäer zum Siegesgesang auf:

„Aber wohlan, im Gesange des Päan, Männer Achaja's,
Laßt uns nun zu den Schiffen mit Hektors Leiche zurückgehn.
Uns ward herrlicher Ruhm! uns sank der gewaltige Hektor,
Der in der Stadt wie ein Gott vom troischen Volke verehrt ward!"

So feiert das Epos den Glanz des sinnlichen Daseins, den Glanz des Endlichen. Mag es der Held unmittelbar im Schlachtfeld ausführen, oder mag es Helena im Gewebe, Hephästos mit Hammer und Zange im Erz, Achilleus im Heldenliede nachproduciren. *Dasselbe Ideal stellt Phidias dar.* Wie Homer in den Bildern das Leben der *Natur* aufrollt, so bildet es Phidias in aller Pracht und Herrlichkeit an den Rossen des Panathenäenzuges. Den Glanz der *Jugend* aber entfaltet er in den attischen Epheben, in der Jünglingsgestalt des Ilissus, in den Jungfrauengestalten der drei Athenienserinnen. Der Titanenbesieger Zeus zu Olympia, die Heldenjungfrau Pallas Promachos, die unbezwungene Parthenos, die Lemnia, die glanzvolle Erscheinung der Athene unter

den Göttern, ihr Sieg über Poseidon, das sind die Ideale des Phidias. Jugendliches Selbstgefühl und Sieg ist das Thema der Ilias, ist der Vorwurf des Phidias.

Die Periode nach Phidias, die vornehmlich durch Praxiteles und Skopas vertreten wird, behandelt zwar auch noch das Heroische; ich brauche nur auf den Ares des letzteren hinzuweisen. Aber es kommt jetzt nur vereinzelt, nur mitunter vor. Phidias und seine Schule hat dieses Ideal erschöpfend dargestellt. Mit dieser Sphäre ist es nun aus, sie muß verlassen werden. Das Genie jenes Meisters war es nicht allein, was die Cultivirung des Heroischen bedingte: es war die Volksatmosphäre, die Zeitstimmung, welcher sich ungestraft kein Künstler entziehen kann. Der Hochsinn, den die Perserkriege erzeugt hatten, ist jetzt verraucht; die Staatsidee, die in den Zeiten des Perikles alle Bürger beseelte, ist verschwunden. Die objectiven Mächte des Lebens verlieren ihre Geltung; die subjectiven kommen jetzt an's Ruder, und ihnen werden die weichen Polster untergebreitet. Das Privatleben tritt in den Vordergrund, aber ohne die sittliche Grundlage eines ächten Familienlebens, wie es Homer noch so schön darstellt. Aber trotz der Sonderinteressen, trotz der Isolirung, in der nun das einzelne Individuum sein liebes Ich geltend macht, behält das Leben dennoch Elemente genug,

welche einer plastischen Verwerthung fähig sind. Drei Momente brechen sich Bahn als die künstlerischen Motive der bildenden Kunst: der Mythus der Liebe in Aphrodite, der Mythus des Weins in Dionysos und der Mythus der künstlerischen Stimmung, zumal des Gesanges, in Apollon und den Musen. Die Sculptur entfaltet nunmehr in diesen Kreisen den Glanz des Daseins, des Endlichen. Am meisten tritt die Darstellung der sinnlich-geistigen Liebe hervor. Die Ilias kannte dieselbe nur in naiver Form. Wenn die Helden vom Schlachtfeld kamen, setzten sie sich lieber beim Wein zusammen, als daß sie mit ihrer Diomede, Iphis oder Briseïs plauderten. In der Odyssee dagegen finden wir bereits eine veränderte Stimmung. Die sinnliche Liebe tritt in Kirke und Kalypso sehr ungestüm auf. Nicht umsonst bilden daher die Phäaken auf Scheria eine Art von Mittelpunkt in der Odyssee. Dieselben veranschaulichen in recht behaglicher Weise die Genüsse des Privatlebens, und ihre Lebensweisheit sprechen sie auch ganz unverblümt aus:

„Lieben nur immer den Schmaus, den Reigentanz und die Laute,
Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe."

Auch Odysseus spricht sehr beredt von den Freuden des Mahles, das durch den Sänger verschönt wird:

„Wahrlich es füllt mit Wonne das Herz, dem Gesange zu horchen,
Wenn ein Sänger, wie dieser, die Töne der Himmlischen nachahmt.
Denn ich kenne gewiß kein angenehmeres Leben,
Als wenn ein ganzes Volk ein Fest der Freude begehet,
Und in den Häusern umher die gereiheten Tische bedeckt sind
Mit Gebacknem und Fleisch, und der Schenke den Wein aus dem Kelche
Fleißig schöpft und ringsum die vollen Becher vertheilet.
Siehe, das nennet mein Herz die höchste Wonne des Lebens!"

Wenn nun Praxiteles und Skopas dieses Gebiet betreten, so schneiden sie keineswegs das Band zwischen Epos und Sculptur durch. Daß sie aber auf dem Boden der Sculptur feststehen, das liegt in dem s i n n l i c h - g e i s t i g e n Charakter der Liebe, des Weins und der ästhetischen Stimmung. Um sich zu überzeugen, welche herrliche Formenwelt hieraus hervorgegangen ist, so genügt ein Blick auf den unübertrefflich schönen E r o s im britischen Museum. Selbst die Hoheit wird in diesen Stoffen noch bewahrt, wie die V e n u s v o n M e l o s im Louvre, die vielleicht eine Copie nach Skopas ist, zeigt. Uns freilich fällt es heutzutage etwas schwer, die absolute, die mythische Bedeutung jener Motive zu empfinden.

Alle drei, Homer, Phidias und Praxiteles stellen in

ihren Werken den Glanz des Endlichen dar. Aber wohl zu merken: während Phidias nur den Glanz zum Vorwurf nimmt, so findet im Homer und in der Periode des Praxiteles zugleich die Vergänglichkeit des Endlichen ihren künstlerischen Ausdruck. Wir entwickeln zunächst im Homer diese Idee und kommen dann an die Werke der Bildhauerei, welche in dieser Idee wurzeln. Zugleich werden wir sehen, wie recht eigentlich erst in dieser Sphäre die unbestrittenen Triumphe von Praxiteles und Skopas gefeiert worden sind.

Der Lebenszweck des Achilleus war der Nachruhm. Um diesen setzt der Held sein Leben ein; ja, er wählt sogar freiwillig den Ruhm und gibt dafür das Mannes- und Greisenalter hin. Wirft denn aber der Gedanke an den frühen Tod keine Schatten auf den Glanz des Daseins? Wird es dem Jüngling so leicht, aus dem Leben zu scheiden, in dem ja gerade sein Selbstgefühl in heroischen Thaten sich zeigen kann und sofort auch die ruhmvolle Anerkennung findet? Keineswegs. Achilleus ist kein Percy Heißsporn; die Erinnerung an das eingebüßte Gut erfüllt ihn oft mit Wehmuth. Sagt er doch selbst:

„Wohl erbeutet man Rinder im Krieg und gefeistetes Kleinvieh,
Auch Dreifüße gewinnt man und güldengemähnete Rosse;
Aber des Sterblichen Geist kehrt weder erfaßt noch erbeutet
Wieder zurück, nachdem er dahinschwand über die Lippen.“

Und was hat der gestorbene Held, selbst wenn er über die Schatten das Scepter führen darf? Achilleus sagt es dem Odysseus in der Unterwelt. Er will lieber auf der Erde eines geringen Landmannes Knecht sein, als in der Unterwelt über die langweiligen Seelen herrschen. Darum trennt sich die Seele mit Schmerz von dem Leibe des Helden:

„Seinem Gebein entschwebte die Seel' in die Tiefen des Hades,
Ueber ihr Loos wehklagend, von Kraft und Jugend geschieden."

Aber der Tod ist allgemein, und in dieser Allgemeinheit liegt ein gewisser Trost. Darum sagt Hektor zur trauernden Gattin:

„Herrliches Weib, nicht mußt Du zu sehr mir trauern im Herzen.
Gegen das Schicksal sendet ein Mensch mich nimmer zum Hades;
Doch es entging noch keiner der Sterblichen seinem Verhängniß,
Vornehm oder gering, — von Geburt an muß er es tragen."

Der Gedanke der Vergänglichkeit zieht in leiseren und stärkeren Mollaccorden durch die ganze Ilias; nirgends aber spricht er sich concentrirter und einschneiden=

der aus, als in jenen Worten des Glaukos zu Diomedes:

„Ist doch der Menschen Geburt und Geschlecht wie die
Blätter im Walde.
Dieſ' entschüttelt der Wind in den Staub, und andere sprossen
Wieder hervor im treibenden Wald beim Nahen des Frühlings:
So auch sprossen hervor und vergehn die Geschlechte der
Menschen."

Die Vergänglichkeit aber nimmt am liebsten ihre Opfer aus den Kreisen des Glückes, des Reichthums, der jugendlichen Schönheit und Kraft. Damit muß sich denn auch der gewöhnliche Mensch trösten. Achilleus hat Recht, wenn er zu Lykaon sagt:

„Stirb auch Du, mein Lieber! Wozu dieß klägliche Jammern?
Mußte doch auch Patroklos, der ungleich Stärkere, fallen
Siehest Du nicht mich selber, wie schön ich bin und gewaltig,
Ich, vom edelsten Vater erzeugt, von der Göttin geboren?
Dennoch nahet der Tod auch mir und das harte Verhängniß,
Sei es am dämmernden Morgen, am Mittag, oder am
Abend."

In der Idee der Vergänglichkeit haben wir die Grundform, in welcher das Homerische Schicksal auftritt, kennen gelernt. Das Schicksal ist hier das Ge=

schick. Aber Homer kennt auch die höhere Auffassung desselben als Schuld. Der Glanz des Heldendaseins wurzelte, wie wir sahen, im Selbstgefühl; zugleich aber entspringt aus der nämlichen Quelle auch die Schuld. Das Selbstgefühl überschreitet das Maaß und zeigt sich als Willkür und Selbstgenuß. Das sinnliche Selbstgefühl führt die Schuld des Paris und der Helena herbei; und Helena verwünscht sich mehr als einmal deßhalb. Agamemnon's Schuld ist, daß er sich zu sehr fühlte als Oberkönig; auch er bereut sie tief. Achilleus' Schuld besteht in dem Selbstgenuß des Trotzes; auch er empfindet Reue darüber. Nicht minder ist Hektor der Schuld verfallen durch die Maaßlosigkeit des Selbstvertrauens, die ihn den besseren Rath des Polydamas zweimal verschmähen ließ. Ergreifend ist das Bekenntniß seiner Schuld in dem Selbstgespräche vor den Mauern Troja's.

Wir ziehen den Schluß: die primäre Idee des Homerischen Epos ist die glanzvolle Entfaltung des Endlichen; die secundäre dagegen die Vergänglichkeit des Endlichen. Umgekehrt herrscht in der Tragödie des Aeschylos und Sophokles dieses Verhältniß. Secundär ist der Glanz, der gewöhnlich den Eingang der Tragödie bildet, um durch die Ironie des Schicksals rasch in die Vergänglichkeit, welche primär auftritt, umzuschlagen. Agamemnon zieht

ruhmbekränzt in die heimische Burg ein, denn er hat Troja in den Staub gestürzt. Noch beim Eintritt in das Thor entfaltet sich in den Purpurdecken der Glanz. Aber die Ironie, die schon in dem Empfange versteckt lag, wirft dem Könige tückisch das Fanggarn um, und in der nächsten Stunde liegt er ein blutiger Leichnam da, in die silberne Wanne gebettet. Xerxes, der die Jugend Asiens wider Athen führte, kommt fliehend zurück mit zerrissenem Gewande und leerem Köcher. Ajas, der mit Hektor den Zweikampf aufnahm und die Schiffe gegen ihn vertheidigte, sitzt nun zwischen Widdern, die seine Hand im Wahnsinn gemordet. Herakles, dessen Arme einst den Nemeer Löwen erdrückt hatten, liegt auf der Bahre und jammert über die geschwundene Kraft der Glieder. Deianeira, die einst als vielumworbene Braut dem Kampfe des Stromgottes und des Herakles zusah, der um sie geschah: sie sieht sich verdrängt durch das jüngere Weib, denn ihre Schönheit ist nicht mehr. Der König Oedipus, der einst so klug das Räthsel löste, wie scharfsinnig verhört er sich selbst und legt den unbedachten Mord und die unbedachte Heirath an den Tag! So zieht denn der Dichter an der Schwelle des Todes den herben Schluß des Lebens:

„Nimmer geboren zu sein,
Ist der Wünsche größter."

Diese Weltanschauung ist der Mutterschooß, aus dem die größten Schöpfungen des Praxiteles und Skopas hervorgingen. Offenbarten die Formen des Phidias den Glanz des Lebens, so pflücken Praxiteles und Skopas ihre Lorbeern vom Rande des Grabes. Der Vergänglichkeit den Glanz des Daseins abzuringen, das war das schwierige Ideal jener Meister. Sie haben den Eumeniden die Schlangen, dem Tode selbst die Macht genommen. Nicht vom Epos, sondern von der Tragödie gingen die Anregungen für diese Periode der Sculptur aus. Aber trotzdem wird der Boden des Epos nicht verlassen, denn wir lernten die Vergänglichkeit und die Schuld in demselben, wenn auch als secundäre Idee, kennen. Und am Homer wurden Aeschylos und Sophokles großgezogen.

Es muß hier erwähnt werden, daß bereits in den Zeiten des Phidias ein Künstler, Pythagoras von Rhegium, den tragischen Stoff des Philoktetes plastisch darstellte. Solche Vorposten existiren übrigens in allen Sphären des natürlichen und geistigen Lebens. Principiell wird das tragische Motiv erst durch Praxiteles und Skopas eingeführt. Kein Werk ist in dieser Hinsicht für die neue Periode charakteristischer als die Eumeniden des letzteren. Den furchtbaren Töchtern der Nacht, den Dienerinnen des Schicksals und Rächerinnen der Schuld hat Skopas das Grausenerregende genom-

men und sie schön gebildet. Wichtiger jedoch ist für uns, weil erhalten, die Niobe von Praxiteles oder Skopas. Niobe ging im stolzen Selbstgefühl auf die Zahl ihrer Kinder bis zur Schuld des herausfordernden Uebermuthes. Da bricht das Schicksal über sie herein, daß ihre Söhne und Töchter alle dahingerafft werden. Der Tod hält das furchtbare Gericht der Vergänglichkeit. Aber mitten in all' den Schrecken bleibt der Adel der Gestalt in den herrlichen Gliedern des Ilioneus, bleibt der Adel des Antlitzes, wie bei der ältesten Tochter. Um Niobe selbst legt sich in ihrem höchsten Schmerz der Schatten des Todes. Aber der Tod ist nicht mehr furchtbar; er kühlt den heißen Schmerz in dem Felsengrab. — Die Sculptur geht noch kühnere Wege. Selbst den letzten Zuckungen, welche durch das Gesicht des Sterbenden hinziehen, wird die Schönheit der Formen unter den Händen weggewunden in der Medusa Rondanini. In diesen Werken hat die Sculptur die Vergänglichkeit bezwungen und sie an den Glanz des Daseins festgebannt. Den größten Sieg aber feierte diese ganze Richtung in dem untergegangenen Werke des Skopas: Der Triumphzug des Achilleus. Dieser Heldenjüngling war uns bisher der Repräsentant des Glanzes im Endlichen. Nunmehr erscheint er auch als der Repräsentant des Glanzes in der Vergänglichkeit. Er langweilt sich nicht mehr bei

den herumschwirrenden Seelen, sondern sein verklärter Leib wird im Geleite der zärtlichen Mutter und der anmuthigen Nereïden über die Wogen des Meeres nach der Insel Leuke geführt. Eine genialere Idee konnte nicht geschaut werden, als den jugendlichen Helden, der im Leben durch den Ruhm sich verewigt hatte, auch im Tode durch den Glanz der Formen der Vergänglichkeit zu entrücken.

Leipzig.
Druck von A. Edelmann.